

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REVISITER L'HISTOIRE: DÉMYTHIFICATION ET CONSTRUCTION D'UNE
RÉSISTANCE POLITIQUE DANS *JEANNE DARC* (1998) DE NATHALIE
QUINTANE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANNE-SOPHIE LEGENDRE-GIRARD

FÉVRIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, Jean-François Chassay; sans son soutien, son humour et sa passion pour la littérature et l'enseignement, je n'aurais jamais pu mener ce projet à terme. Je lui suis extrêmement reconnaissante de la constance avec laquelle il est si souvent revenu à la charge, malgré l'horaire surchargé que je lui connais, avec une juste dose de patience et de rigueur, éveillant ma mauvaise conscience tout en ranimant mon aplomb.

Merci à Alain Farah d'avoir mis l'œuvre de Quintane (mais aussi de Cadiot, d'Echenoz, d'Ourednik, de Prigent, de Bourdieu ou de Stein) sur mon chemin. Je garde un excellent souvenir du Bunker M-050 où j'ai découvert la sociocritique. Un immense merci aussi à Jean-François Hamel qui a fait part, à chacune de nos rencontres fortuites, d'un vif intérêt pour ce mémoire; c'est un privilège de savoir qu'un deuxième Jean-François d'envergure lira mes élucubrations.

Je n'oublie pas mes parents, Céline et Jules, qui ont depuis toujours encouragé mes différents projets, qu'ils soient réalistes ou non. Sans leur soutien, j'aurais été plus d'une fois égarée et démoralisée. Merci à mon frère, Charles, pour les soirées arrosées et les nombreuses confrontations politiques qu'elles ont générées, et à ma grande amie, Stéphanie, qui est présentement dans le même borborygme où je me trouvais il y a de cela si peu de temps. Courage.

Enfin, je tiens à remercier mon coach de vie, colocataire, deuxième frère, Emmanuel. Ainsi que mon allié numéro 1, mon amoureux aux longs poils, Francis. Merci pour les coups de pieds au cul et pour le réconfort. Je suis comblée d'avoir eu la chance de terminer ce mémoire à leur côté, au légendaire Paradis-Rose.

Finalement, je souhaite souligner l'important soutien financier que m'ont apporté le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Département d'études littéraires de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION NOUS SOMMES MAINTENANT.....	1
CHAPITRE I CHANGER DE CAP : DE L'ENGAGEMENT, DU PROGRÈS ET DE LA MODERNITÉ DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE.....	7
1.1. Contexte du contemporain.....	9
1.1.1. Sartre et l'engagement.....	10
1.1.2. Adorno et la résistance.....	13
1.2. À quoi bon encore s'engager ?.....	16
1.2.1. Résister aujourd'hui.....	17
1.2.2. Poésie comme tu résistes.....	19
1.3. Régimes d'historicité : le temps en crise.....	21
1.3.1. Changements de régime.....	24
1.3.2. Sacrifier le progrès.....	27
1.3.3. Présentisme.....	31
CHAPITRE II DE JEANNE D'ARC À <i>JEANNE DARC</i> : HISTOIRE ET MÉMOIRE, MYTHE ET FICTION.....	35
2.1. De l'Histoire à la politique : Michel Winock et la Pucelle de France.....	36

2.1.1. Historiographie de Jeanne.....	37
2.1.2. Comment Jeanne d'Arc s'est-elle retrouvée en politique.....	39
2.1.3. Le XX ^e siècle : la mémoire plurivoque.....	43
2.2. De la politique au mythe : Roland Barthes et la Pucelle de France.....	44
2.2.1. <i>Mythologies</i> : signification, signifiant, concept.....	45
2.2.2. Voler le voleur.....	49
2.3. De Jeanne d'Arc à <i>Jeanne Darc</i> : Nathalie Quintane et la Pucelle de France.....	51
2.3.1. Agénérisme.....	52
2.3.2. Biofiction.....	53
2.3.3. De l'importance de l'apostrophe.....	56
CHAPITRE III	
SI TU N'AIMES PAS LA GUERRE : INFRAORDINAIRE ET IDIOTIE, DICHOTOMIES ET MÉTAPHORE MILITAIRE.....	58
3.1. Le style Quintane.....	60
3.1.1. Entrer en quiproquo : <i>Remarques</i> /Chaussure.....	61
3.1.2. Interroger l'habituel.....	66
3.1.3. Jeanne Darc ou l'idiot du village.....	72
3.2. Dichotomies et espaces conflictuels.....	75
3.2.1. Les deux vies de Jeanne.....	76
3.2.2. Passé, présent, futur : les trois temps de Jeanne.....	79
3.2.3. Corporalité de Jeanne : le corps démythifiant.....	81
3.3. Jeanne est la guerre.....	84
3.3.1. La guerre, cette machine à fiction.....	84
3.3.2. La littérature est-elle militaire ?.....	87

CONCLUSION	
UNE DÉFAITE REDÉFINIE COMME UN CHOIX.....	92
BIBLIOGRAPHIE.....	97

RÉSUMÉ

À partir du texte *Jeanne Darc* (1998) de Nathalie Quintane, ce travail de réflexion et d'analyse se propose d'étudier la construction d'une résistance politique à travers une œuvre dont l'énonciation n'est plus proprement engagée, mais reste proche des exigences formelles des dernières avant-gardes. Il s'agira notamment de considérer la manière dont le texte –qui revisite et démythifie la figure historique– met à mal les ordonnancements rigides imposés par l'expérience du temps et de l'Histoire, et remet en question les pratiques habituelles de présentation du sujet historique en littérature. Le cas de la Pucelle est particulièrement riche, puisque le texte affronte une figure à propos de laquelle de nombreuses strates discursives se sont accumulées au fil des siècles et continuent de faire sens, parfois de manières contradictoires, en confrontant des régimes d'historicité complexes. C'est en ce sens que le texte de Nathalie Quintane s'éloigne d'une quelconque entreprise historiographique ou hagiographique et donne la parole au personnage légendaire avant sa canonisation. Le récit pointe constamment vers l'infraordinaire du mythe et les espaces conflictuels propres au personnage, réussissant par le fait même à désamorcer et désengager cette figure historique. C'est précisément l'hybridité formelle du texte, c'est-à-dire le surgissement constant du poétique dans la narration, qui permet à l'auteur de pousser au bout de sa logique – sur le plan imaginaire – l'une des possibilités de la figure de Jeanne d'Arc. Or, la résistance politique surgit justement dans cet imaginaire qui semble décoller du réel, tout en s'y frottant pourtant constamment. Il faudra donc montrer qu'en déplaçant la matière historique, Quintane s'applique, comme plusieurs de ses contemporains, à déconstruire le récit et à revisiter l'Histoire. Plus globalement, en convoquant une effigie aussi chargée de sens que Jeanne d'Arc en France, le texte de Quintane s'attaque non seulement à ce personnage unique, mais aussi à la capacité que possède l'Histoire de construire à son gré des figures mythiques de pouvoir.

MOTS-CLÉS : Littérature française, poésie contemporaine, engagement, résistance politique, Jeanne d'Arc, historicité, renouvellement des formes littéraires.

INTRODUCTION

NOUS SOMMES MAINTENANT

*Tu dis comme ça après les avant-gardes,
pour faire l'expression, tu veux dire nous
sommes maintenant. Je ne comprends pas
après les avant-gardes, je comprends
maintenant. On dit le mot avant-garde pour
dire les inventeurs, un endroit après les avant-
gardes est un endroit sans inventeurs.*

Christophe Tarkos
L'histoire de l'expression

Depuis les trente dernières années, le champ littéraire français contemporain a connu – et connaît encore– des transformations majeures. Comme le remarquent Dominique Viart et Bruno Vercier, « les revues d'avant-garde s'éteignent les unes après les autres, les groupes esthétiques se dissolvent [...]. Des notions nouvelles s'imposent [...]. Une page de l'histoire littéraire est vraiment en train de se tourner¹ ». Il appert que les écrivains qui prennent part à cette *nouvelle période esthétique*, ont une manière différente d'aborder la littérature ; ils semblent se demander comment inventer de nouvelles formes qui résistent aux idéologies, mais traduisent pertinemment leur époque, et ce sans se réclamer d'une posture avant-gardiste. En ce sens, bien que les écrivains aient compris que l'idée d'avant-garde soit désuète, une préoccupation commune réapparaît constamment, ombre d'une obsession passée. Comme l'explique Christophe Tarkos, « après les avant-gardes » est un moment inexistant, invraisemblable et incompréhensible, parce que sans inventeurs. Ainsi, même si le terme utilisé pour parler d'écritures novatrices s'est modifié au cours des dernières années, les artistes sont encore présents sur la scène culturelle, et leur désir de créer des formes nouvelles reste intact. Il semble

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditeur Bordas, 2008, p. 6.

donc que c'est plutôt la *situation* de l'écrivain qui a changé, depuis le temps où Sartre a développé les particularités de sa responsabilité face à l'époque et aux contemporains qui l'ont vu naître. L'écrivain s'engage aujourd'hui dans un « maintenant », un présent forcément inédit, dont il ne peut parler qu'avec les mots du passé. C'est pourquoi tout en ayant délaissé les connotations enthousiastes ou inconfortables propres à l'idée d'avant-garde, les auteurs contemporains ont conservé dans l'écriture le désir fondamental de renouveler à la fois le langage, mais aussi la perception du monde qu'il sous-tend. En d'autres mots, à un moment où les notions qui structurent le champ depuis près de 100 ans se transforment, l'idée de renouvellement remplace celle de rupture et devient essentielle, dans la mesure où « elle porte à la fois en elle le passé avant-gardiste et la volonté de dépasser un cadre qui ne convient plus à l'époque² ».

C'est ainsi qu'apparaît, dans un champ en pleine reconfiguration, un groupe d'écrivains³ ni avant-gardistes ni réactionnaires, et dont les nouvelles pratiques d'écriture sont par défaut décalées. Ils ont la volonté, tout en poursuivant l'expérimentation formelle, de réfléchir aux implications politiques que sous-tendent leurs œuvres et de faire entendre la spécificité de leur époque. Selon Alain Farah, c'est la publication de *L'art poétique* d'Olivier Cadiot en 1988 qui marque l'arrivée dans le champ de cet ensemble d'inventeurs⁴ dont la position se caractérise par des refus : refus des avant-gardes, du néo-lyrisme, de la modernité négative (écriture comme manque, comme impossibilité), refus des écritures dites « de femmes », refus des poncifs surréalistes (poésie comme transcription du rêve, automatisme), refus de l'idéal d'autoréférentialité absolue, refus du sublime (c'est-à-dire du « mythe

² Alain Farah, « Situation de l'écrivain en 1997 : Christophe Tarkos, commentateur de son émergence », dans *Analyses*, vol.5, n° 3, automne 2010, p. 141.

³ Nous incluons notamment dans cet ensemble Olivier Cadiot, Pierre Alféri, Christophe Tarkos, Katalin Molnár, Nathalie Quintane, etc.

⁴ Alain Farah, « La possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane », Thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 7.

de l'écrivain envoyé spécial dans l'Indicible⁵ »), refus d'une littérature comme simple jeu formel. En multipliant ainsi les démentis, ils échappent aux étiquettes, expulsent l'idée d'être associés à des groupuscules en « isme » – qui étaient l'apparat des avant-gardes – et n'apprécient pas de se faire *traiter de poètes*. Pour toutes ces raisons, cet ensemble d'écrivains fait exister – pour reprendre les termes de Bourdieu – « une nouvelle position au-delà des positions établies⁶ ». La revue *Java*, parue de 1989 à 2005, est l'un des principaux lieux d'expression de cette nouvelle génération dont les travaux seront plus tard publiés soit chez POL, soit chez Al Dante. Pourtant, elle n'a pas cherché à imposer une théorie littéraire ou à produire un manifeste, comme le faisaient habituellement les revues d'avant-garde; elle s'est plutôt « engagée implicitement du côté d'une certaine désinvolture⁷ ». C'est ainsi qu'en réévaluant l'héritage avant-gardiste et en procédant à l'inventaire des acquis de la modernité, celle-ci laisse une place importante aux pratiques contemporaines⁸.

D'une part, le problème que pose d'emblée cette nouvelle génération d'écrivains provient du fait que la tradition théorique a tendance à faire des textes modernes le haut lieu de l'intransitivité radicale, où la forme serait l'unique message possible. D'autre part, le lecteur qui ne se penche que sur le contenu du texte semble oublier que le langage est imparfait et qu'il « n'est pas le revêtement transparent de la pensée⁹ ». Le danger se situe au niveau de l'incrédulité dont on entoure aujourd'hui la plupart des recherches formelles, soupçonnées de n'être plus que « jeux gratuits et exténués¹⁰ ». (Commentaire : voir feuille de notes no.2) Cette position critique risque malheureusement de dénier l'intérêt que possède ce renouvellement du

⁵ Pierre Alféri et Olivier Cadiot, « Bataille en relief », dans *Revue de littérature générale*, n° 1, 1995, POL, cité par Anna Boschetti, « Le formalisme réaliste d'Olivier Cadiot : une réponse à la question des possibles et du rôle de la recherche littéraire aujourd'hui » dans Eveline Pinto (dir. publ.), *L'écrivain le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et science sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 240.

⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1998 [1992], p. 261.

⁷ Jean-Luc Steinmetz, « Java », dans Michel Jarrety, *Dictionnaire de poésie. De Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 378.

⁸ Alain Farah, « Situation de l'écrivain », *op. cit.*, p. 140.

⁹ Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰ *Ibid.*, p. 238.

langage. Si le sentiment de défaite qui naît avec la fin de la vision téléologique de l'Histoire et le doute entourant le concept de progrès donnent à croire que tout a déjà été dit et qu'il est impossible de changer quoi que ce soit au cours du monde, « [i]l va de soi qu'il revient aux écrivains de montrer combien cette idée n'est qu'apathie¹¹ ». Car, paradoxalement, cette constatation de défaite est encore un progrès : elle prescrit essentiellement l'obligation d'inventer des chemins nouveaux. Ainsi, notre intuition est qu'il existe des œuvres dont le travail formel permet d'exprimer un point de vue interrogatif sur le monde et sur nos manières de le percevoir et de le représenter. Leurs finalités ne sont plus seulement exploratoire; ces textes littéraires se confrontent aujourd'hui – par le biais d'un renouvellement du langage – à des questions qui concernent autant la posture de l'écrivain dans le monde que son rapport à la grande Histoire.

C'est dans une telle perspective – qui tente de retracer et d'analyser la dimension de résistance de l'écriture à l'Histoire – qu'en donnant parole au personnage éponyme, *Jeanne Darc* a attiré notre attention. L'écriture volontairement désinvolte et constamment tourné vers l'infra-ordinaire du mythe nous présente une Pucelle qui diffère singulièrement des portraits qu'on a l'habitude de nous livrer. En reprenant l'histoire du début et en accumulant les doutes, les descriptions, les pensées et les détails entourant son personnage, Quintane insiste autant sur l'*humanité* de Jeanne que sur le caractère contingent de l'Histoire. Chemin faisant, elle démythifie la figure, tout en mettant à mal les ordonnancements rigides du temps et de l'Histoire. Qui plus est, en affrontant une icône à propos de laquelle de nombreuses strates discursives se sont accumulées au fil des siècles et continuent de faire sens, parfois de manières contradictoires, ce corpus confronte une figure mythique et des régimes d'historicité complexes, tout en traduisant, de par l'hybridité de sa forme, le désir de renouvellement propre aux écrivains contemporains. L'indiscernabilité générique caractéristique de l'œuvre de Quintane – dont l'écriture oscille invariablement entre prose et poésie – permet l'ouverture de toutes les virtualités. Or, si cette hybridité formelle peut être mise sur le compte d'une mode

¹¹ Alain Farah, « Situation de l'écrivain », *op. cit.*, p. 154.

actuelle en littérature contemporaine, il reste que chez Quintane, et plus particulièrement dans son texte sur le personnage de Jeanne d'Arc, l'intrusion de la poésie dans la narration procède justement d'un travail de déconstruction du récit. C'est précisément le caractère hybride du texte, c'est-à-dire le surgissement constant du poétique dans la narration, qui permet à l'auteure de pousser au bout de sa logique –sur le plan imaginaire– l'une des virtualités de la figure de Jeanne d'Arc. La résistance politique surgit justement dans cet imaginaire qui semble décoller du réel, tout en s'y frottant pourtant constamment. C'est en ce sens que nous nous permettons de parler d'une œuvre consciente, qui remet en doute l'ordre établi, qui revisite le langage et l'expérience du réel et qui remodèle la pâte historique.

Afin de cerner pleinement le sujet qui nous intéresse, cette réflexion sera divisée en trois chapitres, dont les thématiques iront peu à peu en se précisant, passant du global (le contexte littéraire contemporain) au particulier (les représentations de la figure de Jeanne d'Arc), pour finalement entrer dans l'analyse spécifique du corpus. Dans la première partie, intitulée « Changer de cap », nous chercherons à retracer non seulement les différents moments de crise qui se sont succédés depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, mais aussi les modifications de perspectives qu'elles entraînent. Pour ce faire, nous aborderons les notions d'engagement et de résistance qui fondent certaines bases du contexte littéraire contemporain et génèrent des interrogations sur la posture actuelle des écrivains. Nous chercherons plus précisément à exposer le caractère intrinsèquement résistant de la poésie en tant que forme d'appréhension du monde. Enfin, nous nous appuierons majoritairement sur les théories de François Hartog pour aborder le concept de régime d'historicité, en nous attachant plus particulièrement aux moments de crise du temps, qui nous permettent de mieux comprendre les répercussions de ces mutations sur notre manière de concevoir le monde et de le raconter. Le deuxième chapitre, « De Jeanne d'Arc à *Jeanne Darc* », retracera les différentes réappropriations de la Pucelle à travers le temps. Sa mémoire, nous le verrons, est non seulement disputée, plurielle et plurivoque, mais constamment changeante et surtout extrêmement subjective. Cette lecture nous permettra d'affirmer le caractère

fondamentalement mythique de Jeanne d'Arc et de confronter cette figure historique à celle que Quintane met en scène dans son œuvre. Finalement, pour bien comprendre le texte à l'étude, le chapitre III, « Si tu n'aimes pas la guerre », s'attachera d'abord à exposer le style de l'auteure, par le biais d'une courte analyse de ses deux premières œuvres publiées, *Remarques* (1997) et *Chaussure* (1997). Nous étudierons ensuite les modalités de démythification qui s'opèrent dans le texte et qui passent par un souci de précision – de l'ordre de l'infra-ordinaire –, par une poétique de la désinvolture et par l'humanisation de la Pucelle. Enfin, il s'agira de montrer que *Jeanne Darc* se pose souvent en double de l'auteure, questionnant les modalités d'écriture et d'invention propres aux écritures contemporaines de manière presque performative. Grosso modo, l'analyse permettra de montrer qu'à travers les *revenances* de la Pucelle – reconfigurée par Quintane –, le texte repasse et déplace la matière historique, et conçoit un rapport nouveau à l'Histoire. Un rapport qui, s'inscrivant dans une logique de mise en doute, de démythification et de résistance, possède nécessairement un caractère politique.

CHAPITRE I

CHANGER DE CAP : DE L'ENGAGEMENT, DU PROGRÈS ET DE LA MODERNITÉ DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

*Je voudrais voir la foudre tomber sur
les maisons, les cours d'eau monter et les
gens fuir leurs sous-sols pleins de boue.
Mais ça n'arrivera pas, je vois le futur et pas
de cataclysmes, le futur est arrivé et il durera
toute la vie.*

Alexie Morin
Chien de fusil

Comme l'écrit Frank Kermode, c'est une particularité de l'imagination humaine que de se croire toujours à la fin d'une époque, tout comme il existe une corrélation profonde entre la fin ou encore le début d'un siècle et l'imaginaire eschatologique qui s'y forme¹². Le vingtième siècle, en en faisant sa spécialité, a plus souvent qu'autrement oublié que le motif de la fin, bien que récurrent, n'a rien d'inédit ou de spontané, et qu'il se déploie de façons variées. « Quand ce n'est pas l'histoire ou les idéologies qui sont réputées finies, c'est la littérature ou le roman, la musique, la peinture, le livre ou l'imprimé, la culture, l'auteur qui est déclaré mort, après l'homme, après Dieu¹³. »

¹² Lire à ce sujet : Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, New York, Oxford University Press, 2000 [1967], p. 96.

¹³ Bertrand Gervais, « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique » dans *Religiologiques*, n° 20, Automne 1999, p. 193.

Ces différentes fins, dont on parle souvent à travers des discours apocalyptiques ou une vision crépusculaire du monde et qui concordent avec la crise du régime moderne d'historicité, fonctionnent généralement comme des principes de lisibilité¹⁴. C'est-à-dire que l'imaginaire qui les entoure nous permet d'interpréter et de déchiffrer l'illisible, l'inexplicable : le futur. Elles ouvrent de nouveaux accès à la compréhension du présent, en ce qu'elles permettent de questionner les rapports complexes qu'entretiennent les espérances passées avec les déceptions présagées du futur. Ainsi, elles fournissent au monde une direction, lui redonnent un sens, même lorsque « c'est celui négatif de sa clôture¹⁵ ». Puisque la fin renvoie inévitablement à un ordre qui lui est antérieur, qu'elle bouscule ce qui lui est préexistant, elle ne peut être conçue que comme un changement de cap, la modification d'un ordre qu'on considérerait jusque-là comme la norme, et non comme l'expression d'une disparition.

C'est justement parce que le champ littéraire n'a pas échappé à cet imaginaire eschatologique que le chapitre suivant s'attardera à certaines de ces différentes fins : fin de l'engagement, de la téléologie historique et de la vision progressiste du monde, fin de la modernité. S'oppose à cet imaginaire une vision moins élitiste et nostalgique de la littérature, qui postule que les mutations et transformations qui s'opèrent, grâce au renouvellement de notre perception collective face à l'engagement littéraire, aux régimes d'historicités, à la modernité, n'oblitérent en aucun cas le désir que partagent les écrivains de raconter le monde et l'histoire. Si l'on n'ose plus parler les langues prétentieusement prophétiques, progressistes, propres au régime moderne, c'est que l'on ne croit plus aux entités à majuscules telles que l'Engagement, l'Histoire, le Progrès. Or, le paradoxe provient justement du fait que « cette perte de croyance est une illusion de moins – donc un "progrès"¹⁶ ». Nous avons ainsi à composer avec une fausse *fin de partie*, où ce qui semblait mort renaît peu à peu sur les ruines des grandes espérances des siècles passés et transforme nos manières de percevoir, de faire et de raconter nos histoires.

¹⁴*Ibid.*, p. 196.

¹⁵*Ibid.*, p. 196.

¹⁶ Pierre-André Taguieff, *L'effacement de l'avenir*, Paris, Galilée, 2000, p. 111.

1.1 Contexte du contemporain

Les théoriciens s'entendent habituellement pour dire que les auteurs contemporains, tout en restant proches des exigences formelles des dernières avant-gardes, s'éloignent aujourd'hui d'une énonciation proprement engagée; ils ne conçoivent plus la littérature comme « une projection futuriste » ou comme « un diagnostic des injustices du présent comme y invitait Sartre ¹⁷ ». Malgré le désenchantement qui l'entoure, il est essentiel de revenir sur la notion d'engagement – pour laquelle l'engouement, au sortir de la Seconde Guerre mondiale et dans la décennie qui suivra, est total. En effet, si les modalités en sont différentes, la question du rôle de l'art est encore centrale pour l'écrivain. C'est pourquoi il est encore nécessaire aujourd'hui de s'interroger sur la manière dont « la littérature, qui procède nécessairement d'une visée esthétique, peut [...] se révéler force agissante, exercer une action sur le monde, voire contribuer à le changer¹⁸ ».

Le concept d'engagement, tel qu'il est développé et théorisé par Sartre, a considérablement modifié le paysage littéraire, sans toutefois jamais faire l'unanimité. Il s'agit de comprendre non seulement les fondements de cette notion, que l'emploi excessif et pluriel a rendu trop souvent *in-signifiant*, mais aussi de saisir, dans le contexte de son apparition, les modifications de perception qu'elle entraîne, les débats qu'elle fait jaillir, les apories et paradoxes qui la constituent. Sans pouvoir prétendre faire une rétrospective complète des différentes acceptions du terme *engagement* en littérature, les pages qui suivent synthétiseront une notion

¹⁷ Jean-François Hamel, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, «Mémoire et politique dans le récit français contemporain », *Les fins de l'engagement*, en ligne. <http://figura.uqam.ca/programme/les-fins-de-l-engagement>, consulté le 9 décembre 2013.

¹⁸ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 65.

que l'on considère généralement désuète et datée, alors qu'elle détient une grande incidence sur la posture qu'adoptent aujourd'hui certains écrivains contemporains¹⁹, même, et peut-être surtout, lorsqu'ils s'en détournent par un volte-face radical.

1.1.1 Sartre et l'engagement

Précisons d'emblée que l'engagement en littérature ne réfère pas à une pratique diffuse et éternelle qui concerne chaque écrivain ayant questionné son rapport au monde, mais réfère plutôt à un moment précis de l'histoire littéraire. La notion apparaît et se développe « au moment, où, précisément, l'engagement en littérature cesse d'aller de soi et où la mission sociale de l'écrivain ne constitue plus une évidence²⁰. » Comme l'explique Alain Farah,

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les écrivains se retrouvent dans une France meurtrie par cinq années d'occupation, déchirée entre résistants et collaborateurs. S'ils sont unanimes quant à la gravité des enjeux qui marquent leur époque, les écrivains adoptent pourtant des visions différentes sur l'attitude à avoir²¹.

De son côté, Sartre ne se ralliera pas au pessimisme de plusieurs de ses contemporains²²; il considère que le temps n'est pas au désengagement et postule qu'une participation positive de l'homme permettra de construire l'époque qui débute avec la Libération. Sa posture concorde parfaitement avec le mouvement intellectuel

¹⁹ Nous le mentionnons pour le moment comme simple symptôme, mais il va sans dire que nous y reviendrons plus en détails en analysant le travail d'écriture de Quintane.

²⁰ Benoît Denis, *op. cit.*, p. 65.

²¹ Alain Farah, « Travail politique du poète. L'engagement dans la poésie française contemporaine », *Mémoire de maîtrise*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2005, p. 17.

²² Albert Camus écrira par exemple: « Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le fera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde ne se défasse. » Albert Camus, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 18-19.

qu'est l'existentialisme, telle qu'il le définit en 1945²³ et qui constituera l'assise principale de la notion d'engagement. En effet, pour le philosophe français, le déterminisme n'existe pas; l'existence de l'humain précède son essence. Dans un monde où Dieu est mort, l'homme est condamné à être libre. Une liberté totale qui l'oblige forcément à poser des choix. Qui plus est, l'existentialisme étant une doctrine d'action, il n'y a de réalité que dans l'agir, c'est-à-dire que chacune des décisions de l'homme contribue à définir son existence, le met en *situation*. Le premier acte, celui de s'engager, porte obligatoirement une dimension éminemment morale, du fait que les choix individuels investissent aussi avec eux toute l'humanité. Si l'engagement prend ici un sens absolu, l'objet historique, lui, est constamment mobile, captif d'un mouvement téléologique, porté par les choix et les actions de l'homme; l'Histoire ne subit ainsi aucun déterminisme. L'engagement serait le fait d'« une croyance en une action efficace de l'homme dans l'histoire²⁴ » et désignerait du même coup l'ensemble des activités susceptibles de modifier les rapports sociaux, constituant ainsi une véritable praxis, un « moteur actif de l'histoire²⁵ ».

Dans *Qu'est-ce que la littérature?*²⁶, Jean-Paul Sartre reporte sur l'objet littéraire sa conception de l'existentialisme. Il construit alors un discours totalisant sur la littérature, en unifiant langage et action, faisant de la parole de l'écrivain son mode d'agir sur le monde. Avec cette conception de l'écrivain engagé – dont l'écriture se doit d'être limpide, communicante et efficace, afin de servir les idées avant le style –, Sartre ambitionne de faire de l'artiste un acteur social et prescrit à la littérature une fonction phatique. « Une littérature qui se suffit à elle-même demeure une imposture dans la doctrine sartrienne²⁷. » Pourtant, sa vision de l'engagement, que l'on prend souvent aujourd'hui pour un militantisme simpliste, est complexe, étant donné qu'elle

²³ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1996 [1945].

²⁴ Sylvie Servoise, *Le roman face à l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 309.

²⁵ Philippe Cabestan et Amaud Tomes, *Le vocabulaire de Sartre*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de », 2001, p. 20.

²⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1985 [1948].

²⁷ Alain Farah, « Travail politique du poète », *op. cit.*, p. 17.

passé, dans ses propres textes littéraires, par une exemplarité, une certaine forme de performativité, au sein de laquelle la distance entre la fiction et le monde réel est réduite, devenant ainsi un reflet de la proximité que cherche à entretenir le texte engagé avec l'Histoire et avec son époque. Qui plus est, Sartre voit d'un mauvais œil l'investissement par la littérature des institutions politiques :

Jamais péril plus grave n'a menacé la littérature : les pouvoirs officiels et officieux, le gouvernement, les journaux, peut-être même la haute banque et la grosse industrie viennent de découvrir sa force et vont l'utiliser à leur profit. [...] Ce n'est pas ainsi qu'il faut entendre l'engagement littéraire²⁸.

Habité par l'idée que chaque écrivain doit écrire pour sa propre époque, avec les mots de ses contemporains, que chaque œuvre ne doit s'engager que dans le présent – « l'écrivain parle à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses frères de race ou de classe²⁹ » –, le penseur français affuble les écritures qui ne sont pas directement préoccupées des débats sociaux du sceau de la mauvaise foi :

Il [l'écrivain] est responsable de tout : des guerres perdues ou gagnées, des révoltes et des répressions; il est complice des oppresseurs s'il n'est pas l'allié naturel des opprimés. Mais non point seulement parce qu'il est écrivain : parce qu'il est homme³⁰.

En étant expressément réfractaire aux explorations formelles, Sartre expulse en quelque sorte la littérature de ses quartiers et l'inscrit radicalement dans le champ social. Le philosophe encourage la prose au détriment de la poésie qui selon lui « considère les mots comme des choses et non comme des signes³¹ ». À l'intérieur d'une telle logique utilitariste, la littérature, une fois limitée à une fonction phatique, est contrainte au rôle d'outil politique. Or, c'est justement cet oubli du fait littéraire au profit du fait communicationnel et politique (que décrieront vivement, chacun à leur

²⁸ Jean-Paul Sartre, « La nationalisation de la littérature », *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 50-51.

²⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, *op. cit.*, p. 76.

³⁰ Jean-Paul Sartre, « La nationalisation de la littérature », *op. cit.*, p. 51.

³¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, *op. cit.*, p. 19.

manière, Adorno et Barthes, ou encore Bataille, Prigent et Robbe-Grillet) qui permet de comprendre comment les écrivains ont pu se détourner radicalement d'une doctrine aussi affairée, après qu'elle ait pourtant dominé le monde littéraire pendant deux décennies. De plus, la spécificité de l'engagement sartrien est considérablement liée à la dynamique propre au régime moderne d'historicité – tourné vers le futur et convaincu de pouvoir agir efficacement sur l'histoire –, dont la crise prochaine opérera d'importantes mutations dans notre manière de percevoir le monde et donc de raconter nos histoires. En définitive, il appert que la pierre angulaire de la pensée sartrienne, c'est-à-dire sa plus puissante qualité en même temps que sa pire faiblesse, se trouve dans l'authenticité de son engagement. En effet, sa rhétorique, empreinte d'une confiance indubitable envers le politique, est nécessairement caduque, parce que datée. Pourtant, c'est aussi cette désuétude même de la notion d'engagement qui prouve que Sartre a touché sa cible en accomplissant sa volonté première : il a réussi à parler à ses contemporains avec les mots propres à son époque.

1.1.2 Adorno et la résistance

Comme nous l'avons déjà mentionné, les détracteurs de Sartre sont nombreux, et ce dès l'apparition de la notion d'engagement. Nous nous concentrerons ici sur la pensée de Theodor Adorno, qui se trouve « à mi-chemin entre l'utilitarisme que subit la littérature dans l'acception sartrienne de l'engagement et l'intransigeance de l'autonomie textuelle³² » que présente Roland Barthes³³. La réponse d'Adorno se

³² Alain Farah, « Travail politique du poète », *op. cit.*, p. 24.

³³ Grosso modo, le critique et sémiologue français oriente le texte littéraire non pas vers l'extérieur, c'est-à-dire vers le monde, mais plutôt vers l'intérieur, dans ses fondements. L'écrivain accomplit dès lors une fonction dont l'action est immanente à son objet. Comme il l'énonce dans ses *Essais critiques*, le *comment écrire?* prime ainsi sur le *quoi dire?* Autrement dit, Barthes soutient que le texte littéraire travaille la parole et le langage sans but communicationnel, mais plutôt dans le dessein que son écriture devienne une fin et un moyen en elle-même. Sous sa plume, la littérature se transforme en une activité tautologique. Pour Barthes, les écritures engagées au sens sartrien du terme sont dans une

décline à la fois en une forte critique de la doctrine et des textes littéraires de Sartre, et en une réflexion sur l'œuvre d'art qui, selon lui, « bien que totalement indépendante du social dans son intention, [révélerait], dans un après-coup, les contradictions de la société d'où elle émerge³⁴ ». Le penseur se dissocie autant des théories de l'art engagé que de celles de l'art pour l'art, qui sont selon lui toutes deux défectueuses. D'abord, les modalités artistiques étant différentes de la réalité politique, la tentative d'unifier les deux à l'intérieur d'un *art engagé* constitue d'emblée un paradoxe. Ensuite, comme les œuvres portent toujours des traces idéologiques, le projet de l'art pour l'art se frappe à l'impossibilité d'une autonomie totale de l'œuvre. De plus, pour reprendre les mots de Barthes, si l'écrivain « conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen³⁵ », et c'est par cette relation entre le monde et le texte littéraire que l'aspect tautologique de la littérature se voit devenir dysfonctionnel. La réflexion adornienne sur l'art nous permet de nous éloigner de ces conceptions manichéennes qui ne font place qu'à l'endoctrinement ou à l'intransitivité. En effet, dans la définition d'Adorno, l'art devient une manière de *résister* à l'idéologie dominante. Selon lui, cette résistance apparaît moins dans les œuvres prétendument engagées que dans celles qui refusent de l'être :

Les thuriféraires de l'engagement trouveront de la profondeur dans *Huis clos*, plutôt que de se mettre patiemment à l'écoute d'un texte où le langage ébranle la signification et se révolte contre le détournement positif du sens en s'écartant de celui-ci³⁶ [...].

C'est donc par une énonciation apolitique, en fracassant la forme habituelle de la pensée, que le texte prendrait son caractère politique. Pour Adorno, en parlant le

situation inextricable : « Ces écritures intellectuelles sont [...] instables, elles restent littéraires dans la mesure où elles sont impuissantes et ne sont politiques que par leur hantise de l'engagement. [...] L'impasse de ces écritures est donc totale, elles ne peuvent renvoyer qu'à une complicité ou à une impuissance, c'est-à-dire, de toute manière à une aliénation. » Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 [1964], p. 149.

³⁴ Alain Farah, « Travail politique du poète », *op. cit.*, p. 24.

³⁵ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 149.

³⁶ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Sybille Müller (trad.), Paris, Flammarion, 1984 [1958], p. 48.

langage de l'idéologie qu'il dénonce, Sartre « joue le rôle du pouvoir³⁷ ». Il reconduit aveuglément les manichéismes les plus ancrés, les dichotomies les plus réifiées du discours dominant (bien/mal, vrai/faux, dominé/dominant, etc.). C'est dire qu'en prenant les armes de l'ennemi pour le vaincre, Sartre se fait complice malgré lui de l'idéologie qu'il voudrait pourtant décrier; chemin faisant, il rate sa cible.

Par une réflexion d'ordre esthétique, Adorno met en lumière les lacunes de la doctrine sartrienne de l'engagement. Il rétablit par le fait même le caractère intrinsèque de l'inventivité de l'art, dont le potentiel permettrait à l'écrivain, par un travail formel, de déconstruire les idéologies sous-tendues par les discours dominants : « L'art ne consiste pas à mettre de l'avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine³⁸. » En fait, la position d'Adorno est celle d'un primat du *montrer* sur le *dire*. En effet, le sentiment d'échec et d'écrasement qui suit la Seconde Guerre mondiale remet en doute la légitimité du langage et des discours structurés. Pour Adorno, les œuvres ne peuvent plus prétendre parler du XX^e siècle sans en minimiser la violence, à moins d'arriver à communiquer dans le choc de l'indicible, à montrer sans désigner, à dévoiler la réalité en la voilant : « l'heure n'est pas aux œuvres politiques, mais en revanche la politique s'est introduite dans les œuvres autonomes, surtout là où elles font les mortes sur le plan politique [...]»³⁹. En s'appuyant sur quelques œuvres littéraires (Beckett, Kafka), ce dernier explique comment, sans posséder de message a priori, certains textes réussissent à incarner le malaise indicible de leur époque et contraignent « au changement de comportement que les œuvres engagées ne font que réclamer⁴⁰ »; selon lui la lecture de ces auteurs « fait naître l'angoisse dont l'existentialisme ne fait que parler⁴¹ ».

³⁷ Alain Farah, « Travail politique du poète », *op. cit.*, p. 25.

³⁸ Théodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 289.

³⁹ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 301.

⁴¹ *Ibid.*, p. 301.

1.2 À quoi bon encore s'engager?

Puisque l'on compte se concentrer sur le travail de Nathalie Quintane, auteure contemporaine, la question qui émerge d'emblée, après avoir résumé les notions d'engagement (Sartre) et de résistance (Adorno), concerne la possibilité même pour un écrivain de s'engager aujourd'hui. Suite aux désillusions du XX^e siècle, il apparaît plutôt inadéquat de parler de cette « vieille idée d'engagement ⁴² », ce concept anachronique, parce que daté, toujours dépassé. En effet, selon le poète et critique Christian Prigent, personne aujourd'hui n'oserait se déclarer du côté de l'engagement, c'est-à-dire que

personne n'oserait faire semblant de croire qu'écrire pourrait changer quelque chose alentour, personne n'oserait investir d'une quelconque responsabilité sociale ses petites manies stylistiques, personne n'oserait se prendre pour une conscience de l'époque⁴³.

Pourtant, le malaise est palpable quand des écrivains veulent s'exprimer sur le "rôle" de la littérature. Les mots ne sont plus adéquats, les formules paraissent vides. Comme le rappelle Marc Chénétier⁴⁴, l'engagement littéraire tient à la fois de l'oxymore et du pléonasme. C'est-à-dire quesi nous nous retrouvons face à un concept dont les contradictions ne sont plus à prouver (oxymore), et auquel il est impossible d'échapper, il reste que le désengagement total de la littérature n'existe pas, puisque l'écriture constitue toujours déjà un engagement (pléonasme). Or, ces paradoxes autour de la notion ne font pas d'elle un obstacle indépassable, une entrave totale à la pensée, mais constituent plutôt les bases d'une problématique riche. Les prochaines pages s'appuieront principalement sur la pensée de Christian

⁴² Christian Prigent, *Ceux qui MerdRent*, Paris, P.O.L, 1991, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁴ Marc Chénétier, « Écriture engagée. Pléonasme ou oxymore », dans *Revue française d'études américaines*, n° 29, mai 1986, p. 215.

Prigent qui réactualise selon nous la question de l'engagement en reprenant et en remodelant l'un des termes chers à Adorno, la résistance.

1.2.1 Résister aujourd'hui

Prigent, dont le travail de création poétique s'est accompagné d'une vaste réflexion essayistique, postule, à la suite d'Adorno, que l'activité littéraire est une expérience de la négativité. Liant son approche critique à une lecture de Lacan, il considère que la littérature doit affronter le réel⁴⁵. Or, selon Lacan, le réel représente un lieu évanescent sur lequel le langage se brise. L'écriture est dès lors une expérience de l'impossible, la tentative de dire un réel insaisissable. À partir d'une réflexion croisée entre la pensée lacanienne et certaines œuvres contemporaines, Christian Prigent définira la littérature comme une aporie dont les zones de tensions engendrent des formes littéraires extrêmes. Notre réflexion emprunte beaucoup à l'une des questions que se pose le critique, à savoir la possibilité même pour un écrivain d'être moderne, après la mort des avant-gardes et la fin des utopies. C'est d'ailleurs justement le refus de ce qu'il nomme *l'oubli du moderne* qui lui permet de réactiver, sur un mode singulier, la question de l'engagement. En effet, selon lui, à l'inverse des prescriptions sartriennes, les œuvres modernes proposent aujourd'hui « moins du sens qu'une inquiétude sur les conditions mêmes de production d'un sens communément partageable⁴⁶ ». La littérature devient plutôt une tentative d'expérimenter les paradoxes que de les résoudre.

On le sait, chaque contexte socio-politique détermine son propre mode d'action sur le monde. Toutefois, Prigent ne prescrit pas à l'auteur la responsabilité d'une opération directe dans la sphère politique, mais plutôt l'obligation d'un travail inventif. Il rejoint en ce sens la pensée adornienne qui impute une grande puissance au caractère intrinsèque de l'inventivité de l'art. C'est bien sûr par un renouvellement

⁴⁵ « Réel s'entend ici au sens lacanien : ce qui commence là où le sens s'arrête », Christian Prigent, *L'Incontenable*, Paris, P.O.L, 2004, p. 17.

⁴⁶ Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes?*, Paris, P.O.L, 1996, p. 10.

des formes littéraires que le texte contemporain résisterait aux discours dominants. Le concept de nouveauté devient ainsi indispensable dans la pensée de Prigent, puisque la résistance passe par son caractère novateur. Dans *À quoi bon encore des poètes*, l'auteur décrit le nouveau comme étant

ce qui, pour l'essentiel, nous réapprend à lire c'est-à-dire ce qui force la lecture à prendre conscience d'elle-même : qui lui enjoint de se vivre comme question (problème pas préréglé), artifice (genèse d'un monde), comme désir d'une *résistance* au déjà-vu, déjà-pensé, déjà-écrit, déjà-figé en stéréotypes, icônes ou idoles et comme affrontement à ce qui déchire et opacifie le texte de l'époque⁴⁷.

Grosso modo, le rôle de la littérature contemporaine ne se conçoit pas comme une solution aux injustices du présent, mais comme un questionnement, un problème et un doute; c'est pourquoi nous pouvons prétendre parler de résistance plutôt que d'engagement. Loin de nous l'idée de reproduire les manichéismes qui furent reprochés à Sartre après la guerre; il va sans dire que l'affirmation d'une résistance est *aussi* un geste politique et que l'engagement sartrien ne s'est jamais présenté comme un instrument de conquête ou un outil au service du pouvoir. Au contraire, malgré certains manques dans sa conception de l'art, et de la littérature en particulier, le concept d'engagement tel qu'il a été développé par Sartre relevait surtout d'un désir de résistance.

Dans les pages qui suivront, nous tenterons de voir comment les textes actuels, notamment le *Jeanne Darc* de Quintane, s'y prennent pour parasiter les discours dominants en utilisant un langage complexe et nouveau, un langage moins phatique et plus confrontant, un langage inventif et résistant qui, loin de chercher à conquérir le pouvoir, s'attarde plutôt à le mettre en crise.

⁴⁷ Christian Prigent, *Salut les Anciens/Salut les Modernes*, Paris, P.O.L, 2000, p. 14. [Nous soulignons.]

1.2.2 Poésie, comme tu résistes!

C'est à partir de cette réflexion sur le contemporain que nous pensons pouvoir parler, dans les œuvres actuelles – pensons notamment à Christophe Tarkos, Olivier Cadiot, Katalin Molnár et Nathalie Quintane, bien sûr –, d'un retour à la résistance adornienne, au détriment de l'engagement tel que le définit Sartre. La résistance que propose Prigent se décline sur un mode mineur dans lequel l'art ne résiste pas à travers la déclaration explicite d'un programme politique, mais par sa seule existence en tant qu'art. Or, il apparaît qu'une telle résistance ne peut s'effectuer qu'à travers une littérature mineure, au sens où l'ont définie Gilles Deleuze et Félix Guattari. Selon les deux philosophes, une littérature mineure est une littérature qui, propulsée par une dynamique de rupture avec l'ordre établi, affronte constamment les questions d'assujettissement et de pouvoir en cherchant à déboulonner le modèle. Elle fait subir à la langue dominante un traitement qui la rend étrangère à elle-même et la pousse vers ses extrêmes ou ses limites, afin de la « soustraire à ses usages officiels au service du pouvoir⁴⁸ ». Toute la question tourne autour d'un fait majoritaire ambigu, en ce qu'il ne suppose pas une supériorité numérique, mais plutôt un état de pouvoir ou de domination :

La majorité ne désigne pas une quantité plus grande, mais d'abord cet étalon par rapport auquel les autres quantités, quelles qu'elles soient, seront dites plus petites. Par exemple, les femmes et les enfants, les Noirs et les Indiens, etc., seront minoritaires par rapport à l'étalon constitué par l'Homme blanc chrétien quelconque-mâle-adulte-habitant des villes-américain ou européen d'aujourd'hui (Ulysse). Mais, à ce point, tout se renverse. Car si la majorité renvoie à un modèle de pouvoir, historique ou structural, ou les deux à la fois, il faut dire que *tout le monde* est minoritaire, potentiellement minoritaire, pour autant qu'il dévie de ce modèle⁴⁹.

⁴⁸ Mathieu Duplay, « Littérature mineure », dans *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003, p. 216.

⁴⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie II. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1981, p.356-357.

Ainsi, le terme *minorité* aussi a deux sens distincts. S'il désigne d'abord *l'état de fait* d'un groupe exclu du majoritaire, ou subordonné à une mesure qui fait loi et fonde la majorité, Deleuze superpose un second sens à cette première définition du terme. La minorité ne signale plus un état de fait, mais bien un *devenir* dans lequel on s'engage, qui concerne tout le monde, en autant que chacun construise sa propre variation autour de l'unité autocratique. Il semble donc que le terme minorité indique « la puissance d'un devenir, tandis que majorité désigne le pouvoir ou l'impuissance d'un état, d'une situation⁵⁰ ». Lorsqu'ils parlent de littérature majeure, Deleuze et Guattari désignent une littérature d'interprétation, constituée autour d'un principe fondateur, d'un archétype, qui serait le réceptacle du sens, c'est-à-dire le lieu où le sens peut être reproduit et calqué. Ce type de littérature constitue dès lors un modèle dominant unificateur. À cette domination, les deux philosophes opposent une littérature mineure, d'expérimentation. Une littérature proposant une œuvre composée d'une multiplicité d'énoncés sans *centre*, constituant un mouvement d'extériorisation qui produit le sens, le fait délirer, davantage qu'il ne le re-produit. Une telle littérature, selon Deleuze et Guattari, par le caractère multiple de son devenir, résiste au modèle dominant.

C'est dans ce contexte que Prigent s'oppose à l'idée sartrienne de l'échec de la poésie en montrant comment il est tout à fait possible et même absolument approprié d'*engager* un objet linguistique aussi *défectueux*⁵¹ que le poème. Si, pour Sartre la poésie est inacceptable, car elle refuse d'utiliser le langage et mène à l'illisibilité et au retrait du sens phatique, Prigent retourne comme un gant cette supposée lacune du poétique en postulant que

l'obscurité de la poésie n'est pas sa faiblesse, son échec, sa
coquetterie, son aristocratie hermétique, mais sa vérité ultime, la forme

⁵⁰ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », dans Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.128-129.

⁵¹ Au sens où il bouleverse la transparence phatique du langage.

nécessaire que prend, il faut affirmer ce paradoxe, sa visée *réaliste*. C'est parce qu'il est le plus réaliste de tous les langages que le langage poétique rencontre l'illisible et le retrait du sens⁵².

Ce serait donc la force d'invention du genre poétique, dont les formes sont souvent multiples et insaisissables, qui lui assurerait, de manière intrinsèque, une position de résistance face aux discours dominants et à leur asepsie. Retournant à la théorie lacanienne du réel comme manque, en même temps qu'aux théories deleuziennes du devenir-minoritaire, Prigent montre que la poésie cherche constamment à s'appropriier le réel, mais un réel impossible, manquant, un réel insaisissable qui n'est jamais l'équivalent de la réalité et qui se conçoit inévitablement comme une expérimentation visant à faire délirer le sens. Loin de nous l'idée de faire de toute prise de parole poétique un acte de résistance; il va sans dire qu'une importante part de la production littéraire d'aujourd'hui est lénifiée. Nous postulons, à la suite de Prigent, le potentiel polysémique de la poésie dont certains textes, comme le *Jeanne Darc* de Nathalie Quintane, qui « absorbe[nt] et transforme[nt] les langages sociaux qui [leur] sont extérieurs⁵³ », font délirer le sens et parasitent de ce fait les discours dominants.

1.3 Régimes d'historicité : le temps en crise

L'ontologie du temps n'est pas réductible au temps vécu. Car si le présent, le passé et le futur constituent toujours des traits essentiels à toute image du temps, cette permanence n'exclut pas que, selon les périodes, une dimension du temps assure sa prédominance sur d'autres de ces

⁵² Christian Prigent, *Ceux qui MerdRent*, op. cit., p. 214.

⁵³ Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992, p. 15.

*dimensions. S'il en allait autrement, le
rapport au temps de l'homme serait toujours
le même.*

ZakiLaïdi
Le sacre du présent

La réflexion sur la notion de régimes d'historicité, qui s'est développée plus en profondeur à partir des années 80, en s'appuyant sur les travaux de sémantique de Reinhart Koselleck⁵⁴ et sur les analyses de Paul Ricoeur⁵⁵, se conçoit d'abord, dans son acception restreinte, comme la manière dont une société traite de son passé, alors qu'elle désigne, dans une acception plus large, la modalité de conscience de soi d'une communauté humaine donnée. Si les problématiques entourant la notion divergent, un désir commun, celui de saisir la spécificité du temps présent au sein de la période contemporaine⁵⁶, semble unir les recherches des différents théoriciens. Dans son essai *Régimes d'historicité*⁵⁷, François Hartog se penche sur la notion en s'attardant aux catégories qui organisent les expériences du temps et permettent de les dire. Ainsi, il questionne les formes et modes d'articulation du passé, du présent et du futur dont une collectivité se dote pour réfléchir sa propre expérience de l'histoire.

Selon Claude Lévi-Strauss, chaque société possède le même degré d'historicité; ce sont les images subjectives qu'elles se font d'elles-mêmes et leurs manières de ressentir collectivement cette historicité qui diffèrent. Ainsi, pour reprendre la synthèse qu'en fait Jean-François Hamel :

Un régime d'historicité renvoie à un ordre du temps qui s'impose
socialement, selon un faisceau de déterminations complexes, et qui est

⁵⁴ Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, dans J. Hoock et M.-C. Hoock (trad.), Paris, Éditions de l'EHESS, 1990 [1979].

⁵⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

⁵⁶ La période contemporaine est entendue ici au sens classique du découpage historique, c'est-à-dire qu'elle s'entame avec la Révolution française en 1789. Or, on pourrait aussi nommer cette période « moderne » plutôt que contemporaine.

⁵⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

intégré à divers degrés par les discours d'une collectivité. Chaque régime d'historicité définit ainsi le mode d'être au temps propre à une société et rend compte des relations du passé et du futur dans chaque présent de l'histoire⁵⁸.

En ce sens, un régime d'historicité n'est pas uniquement l'expression d'un ordre dominant du temps, mais plutôt le fait de plusieurs régimes de temporalités distincts. Il traduit et ordonne, à sa manière, *des expériences* du temps, *des manières* d'articuler le passé, le présent et le futur, tout en leur donnant un sens, une histoire. Or, Hartog utilise le concept de régimes d'historicité comme un outil heuristique lui permettant d'appréhender non pas le Temps, mais des moments de crise du temps, c'est-à-dire des lieux où les articulations du passé, du présent et de l'avenir en viennent justement à perdre de leur évidence. Les régimes d'historicité lui servent à « éclairer, presque de l'intérieur, les interrogations d'aujourd'hui sur le temps, marqué par l'équivocité des catégories⁵⁹ » : avons-nous aujourd'hui à composer avec un passé oublié, un avenir menaçant, un présent « sans cesse consumé dans l'immédiateté⁶⁰ » ou statique et interminable, éternel?

Nous chercherons, en nous appuyant sur le concept développé par François Hartog et ses prédécesseurs, à aborder l'une des principales questions que soulève son ouvrage, à savoir la possibilité que soit en train de se formuler un nouveau régime d'historicité, le présentisme⁶¹. Sans en faire une assise certaine de notre analyse, nous tenterons néanmoins de montrer que le régime dit moderne est aujourd'hui entré en crise, et que cette crise marque incontestablement les différentes méthodes de mise en récit. En effet, puisque la notion de régime d'historicité concerne aussi un mode d'être historique, c'est-à-dire la manière dont une société vit, fait et *raconte* ses histoires, nous insisterons particulièrement sur les modifications des pratiques de l'écrivain en regard des changements successifs de régime : « [...] selon les rapports respectifs du présent, du passé et du futur,

⁵⁸ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 27.

⁵⁹ François Hartog, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

certain types d'histoire sont possibles, d'autres non⁶² ». Il s'agira de montrer comment, dans leurs rapports à l'Histoire et à la mémoire, les pratiques d'écriture se transforment suivant les différents moments de crises du temps. En ce sens, la rupture actuelle ne peut être comprise qu'en faisant un saut dans le passé, c'est-à-dire en synthétisant d'abord trois des cinq régimes d'historicité qu'aborde Hartog dans son essai : le régime chrétien, le régime ancien et le régime moderne.

1.3.1 Changements de régime

*Des restes du passé traînaient encore
ça et là, en vrac.*

Raymond Queneau
Les Fleurs Bleues

On remarquera d'abord que les régimes chrétien et ancien, en opposition au régime moderne, partagent plusieurs caractéristiques. Si le premier domine largement le Moyen Âge, tout en survivant dans certains discours jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, alors que le second caractérise plutôt l'imaginaire européen de la Renaissance à l'ère des révolutions, il reste qu'ils inscrivent tout deux l'expérience du temps dans une longue durée. Dans le régime chrétien, ce sont l'« éternité et la tradition, comme fondements ontologiques des êtres et des choses, [qui protègent] la conscience historique d'une distension radicale entre passé, présent et avenir⁶³ », alors que c'est plutôt la puissance unificatrice de la tradition qui remplacera l'éternité comme fondement ontologique dans le régime ancien. Par une relative staticité temporelle, les événements du passé sont chargés d'un potentiel de répétitivité qui leur confère la possibilité de s'édifier en exemples. Comme l'explique Jean-François Hamel, bien que dans ces deux régimes l'avenir ne répète pas à proprement parler

⁶² *Ibid.*, p. 28.

⁶³ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 30.

le passé, il ne l'excède pas non plus et « [demeure] contenu dans les limites de ce qu'avaient connu les générations antérieures. La permanence de la nature humaine [induit] le sentiment d'une forte ressemblance entre les possibilités de l'homme d'hier et de demain⁶⁴ ».

Selon Reinhard Koselleck⁶⁵, c'est la tension entre champs d'expérience (présent du passé) et horizons d'attente (présent du futur) qui permet de distinguer les différents régimes d'historicité. Grosso modo, le champ d'expérience comprend à la fois le passé individuel et familial et le passé des générations et des institutions (qui, « sans être directement accessible à la conscience, oriente les comportements sociaux et influe sur les schèmes de l'action⁶⁶ »). L'horizon d'attente englobe quant à lui tout ce qui, depuis le présent, « déborde un champ d'expérience institué en direction de l'avenir⁶⁷ », autant dans ses manifestations individuelles que dans ses affirmations collectives. En ce sens, chaque régime d'historicité assemble à sa manière les champs d'expérience et les horizons d'attente qui les constituent, produisant ainsi une contraction plus ou moins grande entre la présence sociale du passé et la présence sociale de l'avenir dans le présent.

Dans les communautés préindustrielles, l'expérience des générations antérieures recouvrait en grande partie ce que l'on était en droit d'attendre de l'avenir. Inversement, les expériences des vivants ne se détachaient que lentement et faiblement des attentes des générations passées. L'avenir demeurerait certes inconnu, mais la tradition assurerait néanmoins, par son rythme au long cours, la relative continuité des expériences et des attentes et maintenait un ordre symbolique suffisamment stable pour que l'avenir paraisse ressembler au passé⁶⁸.

C'est donc la doctrine de *l'istoria magistra vitae*, pour laquelle l'histoire dispensatrice de sagesse est garante d'enseignements pour l'avenir et permet de

⁶⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁵ Reinhart Koselleck, « Champ d'expérience et horizon d'attente : deux catégories historiques » dans *Le futur passé*, *op. cit.*, pp. 307-329.

⁶⁶ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

tirer des exemples du passé, qui domine les milieux intellectuels jusqu'à la fin des Lumières. Conséquemment, c'est par la cohésion substantielle entre les expériences et les attentes, due comme on l'a dit à une expérience du temps perpétuée dans une longue durée et chargée d'une certaine lenteur, que les régimes d'historicité chrétien et ancien se distinguent du régime moderne qui les suivra.

Puisque la conception et l'expérimentation de l'histoire ne se faisaient pas sur le mode d'une succession de ruptures, la vision classique de l'histoire (caractéristique des régimes chrétien et ancien) permettait de tirer des exemples glorieux du passé. Or, peu à peu ces deux régimes entrent en crise, voire en déclin. En effet, avec la Révolution industrielle, un nouvel ordre du temps s'installe; la scission instaurée par l'industrialisation légitime bientôt un temps historique articulé sur l'idée de progrès, créant « un besoin sans précédant de temps et de vitesse⁶⁹ ». La rapidité avec laquelle se succèdent les changements – qu'ils soient politiques, sociaux, artistiques ou scientifiques – installe une distance croissante, voire une rupture entre deux générations pourtant successives. Le passé se voit en quelque sorte « dépassé par la course du présent vers le futur⁷⁰ ». Ainsi, le passé, au lieu de répéter ce qui était connu, ouvre sur la nouveauté et l'incertain, le futur acquiert un avenir, prescrivant dès lors un horizon d'attente inédit dans la conscience historique. C'est un écart considérable qui s'installe entre champ d'expérience et horizon d'attente dans le régime moderne, une rupture ressentie rapidement par plusieurs écrivains qui voient leurs pratiques narratives bouleversées. Musset notamment, avec *La confession d'un enfant du siècle*, raconte un temps disjoint⁷¹ : « Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux⁷². » C'est la fin d'un temps cyclique et le début de « l'expérience d'un présent pétrifié [...], rejeté hors d'une quelconque continuité traditionnelle⁷³ ». L'ouverture du futur

⁶⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁷¹ Lire à ce sujet « Le présent "moitié momie et moitié fœtus" chez Musset et Tocqueville » dans Jean-François Hamel, *op. cit.*, pp. 34-40.

⁷² Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1836], p. 35.

⁷³ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 35.

se dissociant de plus en plus de la fin, on passe tranquillement de la perfection à la perfectibilité, c'est-à-dire au progrès. Zaki Laïdi explique que la modernité du XIX^e met en place une hétérochronie nouvelle, quoique symétrique à celle du XVII^e siècle, où l'avenir remplace le passé comme référence valorisante du présent⁷⁴. Pourtant, il apparaît que, caractérisé par sa brièveté et écartelé entre un passé obsolète et un avenir prédominant, le présent n'est plus gratifié mais bien plutôt *dévalorisé*; il ne peut plus supporter seul l'avancement des arts et des sciences et est projeté « hors du creuset rassurant d'une tradition vivante⁷⁵ ». « N'étant que la veille du lendemain, meilleur sinon "radieux", il pouvait, voire devait être sacrifié⁷⁶. » L'affaissement des monuments que constituaient la tradition et les autorités qui la supportaient dans le régime ancien d'historicité a pour conséquence que « là où le passé lointain *demeurait* proche, le passé proche *devient* lointain⁷⁷ ». En même temps, le retrait de l'éternel, qui donnait sens ailleurs à ce qui semblait insensé ici et maintenant, est à la fois un facteur et un symptôme de cette crise du temps.

1.3.2 Sacrifier le progrès

*The future was our skin
And now we don't dream anymore
No, we don't dream anymore*

*The Tallest Man on Earth
Love is All*

Au début du XIX^e siècle, l'homme apparaît comme un sujet *déshistoricisé*, c'est-à-dire, comme l'explique Hamel, que celui qui fait l'histoire autant que celui qui la raconte « se trouve dépossédé du temps stable et continu qui lui permettait de tirer

⁷⁴ Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000, p. 27.

⁷⁵ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁶ François Hartog, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁷ Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2004, p. 42.

raisonnablement des leçons du passé et d'intervenir dans le présent en conformité avec les autorités d'autrefois⁷⁸ ». Cette transformation ne se fait toutefois pas d'un coup; c'est l'effet d'accélération de ce phénomène qui fera en sorte que la deuxième moitié du siècle sera déjà très différente de la première. À l'opposé de *l'historia magistra vitae*, l'étude du passé devient un moyen d'induire un futur et, par là, de fixer un dessein aux actions et décisions du présent. Ainsi, on peut dire que le régime moderne d'historicité se définit par son caractère futuriste : « [...] c'est l'avenir, comme idée directrice selon l'expression kantienne, qui permettra de juger le passé et de comprendre la marche du monde⁷⁹ ». Assez tôt, Tocqueville remarque que le régime d'historicité moderne entraîne une crise politique qui sera relayée par plusieurs écrivains, du romantisme jusqu'aux avant-gardes : « [...] la disjonction de la triple temporalité de l'histoire provoque l'affaiblissement des plus anciens dispositifs d'identification narrative de la communauté⁸⁰. » Nous affirmons, à la suite de Jean-François Hamel, que le régime moderne d'historicité « constitue sans doute l'un des facteurs déterminants de la modernité littéraire, c'est-à-dire du mode d'écriture et de fabulation qui structure la littérature depuis l'effondrement du système des belles-lettres⁸¹ ». Ainsi, la tradition rompue devient objet de désir pour plusieurs écrivains et philosophes qui chercheront dès lors à inventer des formes narratives inédites, interrogeant par ce renouvellement la question de la communauté dans la continuité d'un récit partagé : « À la crise de l'expérience temporelle [...] vont répliquer peu à peu de nouvelles poétiques de l'histoire qui tenteront *a posteriori* de rendre une intelligibilité narrative à un présent séparé de lui-même par [...] un déchirement entre passé et avenir⁸². »

Cette distension explique l'émergence de deux Grands récits⁸³ de la modernité, l'historiographie nationale (récits archéologiques) et l'idéologie du progrès (récits

⁷⁸ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

⁸² *Ibid.*, p. 40.

⁸³ Selon Jean-François Lyotard, les Grands récits, ou « métarécits » sont des discours légitimateurs qui ont pour rôle de supporter les institutions des sociétés modernes et de

téléologiques), qui tenteront de réunifier le passé, le présent et l'Avenir en maintenant les liens sociaux, malgré la rupture de la tradition. Ainsi,

[s]'interrogeant, en 1929, sur le monde moderne, Paul Valéry en relevait la néophilie : "Le *fait nouveau* tend à prendre toute l'importance que la tradition et le *fait historique* possédaient jusqu'ici." Le primat du nouveau est un présupposé de l'idée de progrès, auquel Valéry ajoute l'idée d'accélération, qu'on retrouve dans toutes les dimensions de l'action chez les modernes⁸⁴.

Dans un monde en constante transformation où se précipitent les rythmes de la collectivité, les sociétés modernes tentent de s'inventer un héritage et expriment un profond désir de synthèse et d'unité qui leur permettrait d'« arraisonner de nouveau le passé à l'espace d'expérience du présent et ainsi [de] retrouver l'unité transhistorique que leur assurait autrefois le rythme au long cours de la tradition⁸⁵ ». Michelet, notamment, avec son ouvrage sur Jeanne d'Arc⁸⁶, participera à la fabrication d'un mythe qui se construit à cette époque pour rehausser le sentiment patriotique de la nation, faisant de la Pucelle l'incarnation du peuple français. En fait, son texte révèle davantage un désir de fonder des pratiques éthiques et politiques aptes à soutenir les institutions de la société moderne que de faire la véritable histoire de la Pucelle. Or, Michelet n'est pas seul; la plupart des historiens tenteront, par la collection et l'inventaire et par la résurrection des morts – marquée par un souci inédit pour les anonymes et les disparus – de « réunifier la triple temporalité de l'histoire et ainsi de restituer une présence vive à un passé mort⁸⁷ ». Comme au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, le grand récit judéo-chrétien du jugement dernier s'affaiblit, ce « ne sera plus Dieu, mais les hommes à naître et la postérité qui jugeront les vivants d'hier et d'aujourd'hui. Le meilleur des mondes ne sera plus le

fonder des pratiques éthiques et politiques. Voir : Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

⁸⁴ Pierre-André Taguieff, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁵ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁶ Jules Michelet, *Jeanne d'Arc : récit de la vie et de la mort de celle qu'on appela la Pucelle d'Orléans*, Paris, Béchère, coll. « Les Perséides », 2008.

⁸⁷ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 42.

Paradis ou le Ciel, mais l'avenir⁸⁸. » Qui plus est, l'attitude prométhéenne proprement moderne, marquée par la volonté de maîtriser le destin grâce au savoir scientifique et technique, aura été liée à la formation et à l'installation de la doctrine du progrès. Si ce progrès avait été défini comme l'ascension continue vers le vrai, le bien et le bon – demain étant nécessairement meilleur qu'aujourd'hui – c'est justement de « cette asymptote morale que le siècle en avançant va douter de plus en plus⁸⁹ ».

Dès 1945, Adorno postulait qu'Auschwitz était un *saut dans la barbarie* qui ne pouvait que mettre un terme aux illusions du Progrès. Dans son essai *D'où venons-nous? Où allons-nous? La décomposition de l'idée de progrès*, Angenot postule que les bouleversements massifs du XX^e siècle ont causé l'abandon des doctrines d'espérance séculières qui étaient au fondement même du régime moderne; « la dynamique qui les a fait laisser leur trace sur tous les changements sociaux depuis deux siècles s'est épuisée et décomposée⁹⁰ ». Ainsi, avec la chute du mur de Berlin, se serait effondré un ensemble biséculaire de théories savantes, de représentations collectives et d'images mobilisatrices; la vraisemblance des Grands Récits⁹¹, ces totalisations du passé, du présent et de l'avenir – dont la pensée progressiste était l'élément ultime –, semble, pour plusieurs, perdue.

[L'histoire est redevenue] ce tunnel où l'homme s'engage dans l'obscurité, sans savoir où le conduiront ses actions, incertain sur son destin, dépossédé de l'illusoire sécurité d'une science de ce qu'il fait. Privé de Dieu, l'individu démocratique voit trembler sur ses bases, en cette fin de siècle, la divinité histoire : angoisse qu'il va lui falloir conjurer.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁹ Marc Angenot, *D'où venons-nous? Où allons-nous? La décomposition de l'idée de progrès*, Hull, Trait d'union, coll. « Spirale », 2001, p. 52.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁹¹ Nous postulons tout de même que si ces méta-récits ont changé, ils continuent néanmoins d'exister, quoique sous d'autres formes ; il suffit de penser, par exemple, à la volonté, pour l'humanité, de créer un être à son image.

À cette menace de l'incertitude se joint dans son esprit le scandale d'un avenir fermé⁹².

En outre, la perspective unique de l'Histoire – soutenue par une téléologie qui prescrit un *devenirmeilleur* de l'humanité – est remise en question; elle rappelle trop vivement les idéologies totalitaires desquelles sont nées les différentes barbaries du XX^e siècle. « C'est pourquoi l'on peut supposer que l'incrédulité à l'égard de l'histoire, et plus précisément à l'égard de tout sens possible de l'histoire, constitue la marque d'une fin de modernité⁹³ [...]. » Il s'agit par là de comprendre que l'absolu incarné par l'Histoire, mais aussi par le Progrès, la Nation, la Patrie et la société sans classe s'effondre peu à peu : « La postmodernité se redéfinit dès lors par l'accélération et l'amplification du mouvement de désabsolutisation caractérisant la modernité⁹⁴. » Bref, l'Histoire ne représente plus un paradigme temporel fini et orienté vers un but futur; c'est la vision téléologique de l'histoire qui se désagrège tranquillement. Ce contexte idéologique, issu des traumatismes du XX^e siècle, suggère *ipso facto* une modification notable du rapport entre la fiction et le traitement de l'événement historique. Les méthodes, celles de l'historien autant que celle de l'écrivain, se transforment, conséquence, bien sûr, des ruptures et changements de paradigmes que prescrivent l'Histoire vécue.

1.3.3 Présentisme

*Le passé était mort, le futur
inimaginable.*

George Orwell
1984

⁹² François Furet, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Calmann-Lévy », 1995, p. 808.

⁹³ Pierre-André Taguieff, *op. cit.*, p. 102.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 102.

C'est en effectuant un travail de comparaison avec les crises précédentes qu'Hartog peut développer le concept de présentisme. Exclusivement patrimonial, le passé n'est bientôt plus considéré que comme une source émotionnelle inépuisable. Ainsi, les choses du passé (souvenirs, monuments, personnages illustres, etc.) sont conservées et transmises pour leur valeur intrinsèque, c'est-à-dire comme traces du passé, et non pour le message qu'elles devraient délivrer. L'inflation et la réification récente de la mémoire et du patrimoine sont autant d'indices et de symptômes de cette modification de notre rapport au temps, où peu à peu s'efface l'histoire au profit de la mémoire :

La "mémoire" est souvent utilisée comme synonyme d'« histoire » et a une tendance singulière à l'absorber en devenant elle-même une sorte de catégorie métahistorique. Ainsi, elle appréhende le passé dans un filet aux mailles plus larges que celles de la discipline traditionnellement appelée histoire, en y déposant une dose bien plus grande de subjectivité, de "vécu"⁹⁵.

Ensuite, il apparaît clair que c'est en opposition au régime d'historicité moderne que se développe le présentisme d'Hartog, au sein duquel le futur semble de plus en plus menaçant. Le XX^e siècle – qu'on espérait radieux et progressiste – a vu ses espoirs piétinés par deux Guerres mondiales marquées par un nombre phénoménal de soldats traumatisés, sans compter tous ceux qui n'en sont jamais revenus, mais aussi par la véritable industrie de la mort qu'a été la Shoah et par l'invention de la bombe nucléaire, qui fait surgir dans les esprits des contemporains la peur constante d'une catastrophe. Le présentisme est indubitablement marqué par une incrédulité grandissante quant à la possibilité de lendemains qui chantent. En ce sens,

la particularité de ce nouveau régime d'historicité tiendrait dans son désir de se considérer comme déjà historique; de l'autre, son paradoxe

⁹⁵ Enzo Traverso, *Le passé mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 10.

résiderait dans le fait qu'à force de se retourner sur lui-même, il rendrait anémique l'histoire dans laquelle il souhaite constamment s'insérer⁹⁶.

Ainsi, ce nouveau régime d'historicité nous dévoile un présent à la fois « dilaté par une double dette par rapport au passé et à l'avenir⁹⁷ » et soumis à l'immédiateté et à l'amnésie. Or, c'est justement cette contradiction qui définit ce régime : nous avons affaire à un présent monstrueux qui est à la fois tout et presque rien : « avide ou anxieux d'historicisation⁹⁸ », c'est tout comme s'il « était contraint de se projeter en avant de lui-même pour se regarder tout aussitôt comme déjà passé, oublié⁹⁹ ».

Ni passé ni futur : cette conjoncture négative décrit grossièrement l'expérience temporelle amputée des modernes, et cette expérience est désormais présente à la conscience de la plupart de nos contemporains. C'est la conscience de vivre un temps tronçonné, fait d'une succession de moments réduits à leur immédiateté, moments insulaires, monades temporelles¹⁰⁰.

C'est donc un temps dilaté, aplati, contracté que nous avons devant nous. Ce présent hypertrophié, qui n'a pas confiance en l'avenir et perçoit le passé comme un ressassement vide de souvenirs inadéquats, laissé à lui-même, ne cesse « de produire et de consommer de l'événement¹⁰¹ ». Ainsi, les vivants d'aujourd'hui ont sur les épaules la responsabilité de tout le futur, englobé dans un présent massif et grinçant, un présent devenu l'objet de prédilection, « pour ne pas dire l'objet [d'une] obsession de tous les instants¹⁰² ». En ce sens, bien que la génération qui écrit aujourd'hui ne soit pas celle qui pose le soupçon, elle

⁹⁶ Christian Guay-Poliquin, *Au-delà de la « fin » : mémoire et survie du politique dans la fiction d'anticipation contemporaine. Sociocritique de Dondogd'A. Volodine, Waraxde P. Hak, Et je dirai au monde toute la haine qu'il m'inspire de M. Villemain*, Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 2.

⁹⁷ François Hartog, *op. cit.*, p. 217.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 217.

¹⁰⁰ Pierre-André Taguieff, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰¹ François Hartog, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰² Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2009, p. 214.

ne s'en sauve pas pour autant puisqu'elle est celle qui en hérite. S'ajoutant à cet héritage la sortie de tous les systèmes d'explication globale du monde :

[...] les "grands récits" de la religion, de l'idéologie, de l'Histoire. Les conditions du savoir ont changé (Jean-François Lyotard), mais aussi les références à partir desquelles dire ces objets qu'à nouveau la littérature se donne à elle-même [...]. D'où le recours, dans la fiction contemporaine, à des stratégies particulières, qui sont aussi des stratégies du particulier [...] ¹⁰³.

En outre, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, c'est la question de l'écriture de l'Histoire, chère à l'historien et à l'écrivain qui est peu à peu réinvestie, à la lumière de ces changements de paradigmes, ces changements de cap, qui sont autant de fausses « fins de partie ».

¹⁰³ Dominique Viart, « Fictions en procès » dans Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir. publ.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de Sorbonne nouvelle, 2004, p. 289.

CHAPITRE II

DE JEANNE D'ARC À JEANNE DARC : HISTOIRE ET MÉMOIRE, MYTHE ET FICTION

L'une des figures les plus connues de l'histoire du christianisme et de l'histoire de France est une simple paysanne, jugée pour hérésie et morte toute jeune sur le bûcher après avoir permis, selon plusieurs, d'inverser le cours de la guerre de Cent Ans. En effet, Jeanne d'Arc compte parmi le « petit nombre des illustres qui ont imprimé leur marque, infléchi le cours de l'histoire et défié l'oubli¹⁰⁴ » ; elle fait partie de ces personnages historiques devenus légendaires, de Jules César à François d'Assise, qui ont marqué et demeurent pour ainsi dire *incarnés* dans la mémoire culturelle. Or, il est évident que la réputation de Jeanne d'Arc tient en grande partie à ce que cette dernière a été, même de son vivant, abordée comme une icône – notamment à cause du caractère sacré et divin de ses missions qui laisseront place à une mort tragique et mémorable.

Déjà son surnom, *La Pucelle*, s'apparente à un emblème mythique qui évoque le personnage de fiction. Ainsi, source inépuisable de réinterprétations, « vouée à la propagande et travestie par elle d'incroyable façon¹⁰⁵ », passant tour à tour aux mains de groupes sociaux et de partis politiques divers, allant du sérieux au kitsch, on a affublé cette figure historique de multitudes de masques disparates, faisant très souvent fi de sa réalité historique. De réappropriations en réappropriations, la

¹⁰⁴ Michel Winock, « Jeanne d'Arc » dans Pierre Nora (dir. publ.), *Les lieux de mémoire*, Tome III. Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1977, pp. 4427-4480. [Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées directement dans le texte, entre crochets, précédées des lettres « MW ».]

¹⁰⁵ Mary Gordon, *Jeanne d'Arc*, Dominique Bouchard (trad.), États-Unis et Canada, Fides, coll. « Grandes figures, grandes signatures », 2002 [2000], p. 19.

presque totale absence d'objectivité concernant Jeanne d'Arc a en quelque sorte démolie son caractère historique. En ce sens, le texte de Quintane est particulièrement riche, puisqu'il affronte une figure à propos de laquelle de nombreuses strates discursives se sont accumulées au fil des siècles et continuent aujourd'hui de faire sens, parfois de manières contradictoires et en confrontant des régimes d'historicité complexes.

2.1 De l'Histoire à la politique : Michel Winock et la Pucelle de France

Si les œuvres artistiques au sujet de Jeanne d'Arc sont innombrables : films, romans, bandes dessinées, chansons (même cette année, le groupe montréalais Arcade Fire a fait paraître un morceau intitulée *Joan of Arc*), pièces de théâtre, etc., c'est surtout sa réappropriation par des partis politiques antagoniques, qui l'investissent et la transforment à leur avantage, qui marquera notre analyse. Érigée en mythe – tour à tour Sainte patronne de France, modèle de piété religieuse, représentante de la monarchie, révolutionnaire par excellence – l'image que l'on se fait de Jeanne d'Arc s'est ainsi fractionnée au cours des siècles autour de représentations diverses, parfois successives, parfois simultanées. Figure du pouvoir, figure historique, figure mythique, figure politique; les pages qui suivront s'attarderont surtout à remonter le fil des différentes récupérations mémorielles de Jeanne d'Arc à travers le temps.

En nous basant presque exclusivement sur le chapitre de Michel Winock dans *Les lieux de mémoire* de Pierre Nora, nous procéderons à une brève historiographie des multiples représentations de la mémoire de Jeanne d'Arc en France. Bien que Winock ne se targue pas de cerner l'entière des réminiscences de cette figure éculée, il reste que son texte retrace efficacement les différentes réappropriations politiques de la Pucelle et analyse proprement leurs significations diverses.

2.1.1 Historiographie de Jeanne

Le centre Jeanne d'Arc d'Orléans, fondé en 1974 par Régine Pernoud, réunit plus de 8500 volumes, d'innombrables diapositives et dossiers de presse, plusieurs films et documentaires, sans compter une panoplie de documents photographiques et artistiques. Cette accumulation de documents commémoratifs, qui laisse entrevoir toute la densité et la richesse de la vie posthume du personnage, ne doit pourtant pas, selon Winock, « nous dissimuler les discontinuités du souvenir – dans le temps et dans l'espace –, non plus que les enjeux idéologiques qui y président [MW, p. 4431] ». La mémoire de la Pucelle n'est ni neutre, ni pure, ni unifiée; elle est morcelée, instrumentalisée, disputée. Et ces dichotomies mémorielles nous instruisent également sur les conflits idéologiques qui divisent la nation française et sa population.

Malgré le fait que, de son vivant, Jeanne d'Arc acquière une popularité que l'on retrouve dans les écrits du temps, il reste que les différents récits sont contradictoires – parfois favorables aux Armagnacs, d'autres fois aux Bourguignons – et n'attestent donc pas de l'unité de la figure. Au XVI^e siècle, par exemple, Jeanne d'Arc ne fait pas consensus puisque certains auteurs nous la présentent comme pur instrument de la cour et révoquent à la fois sa mission et sa chasteté. Le XVII^e siècle, qui façonne ses idéaux sur les modèles Anciens et dédaigne la « barbarie » associée au Moyen Âge, ne s'intéresse que très peu à la mémoire de Jeanne d'Arc. Quant au XVIII^e siècle, c'est surtout le surnaturel, qu'on sait très présent dans l'histoire de l'héroïne, qui incommode les philosophes des Lumières. Par souci de rationalité, ces derniers cherchent constamment à s'éloigner des considérations ésotériques, tout en cultivant un mépris encore généralisé pour le Moyen-Âge et ses créatures, Jeanne d'Arc la première – cette vierge déguisée en homme qui entend des voix ne peut qu'être pour eux source de dédain. Outre le « temps des cathédrales » qui sera favorable au redressement de l'image de Jeanne d'Arc,

certaines de ses plus grands détracteurs, Voltaire le premier, contribueront – à leur insu, par le retentissement autour de leurs ouvrages – au renouveau des études sur le personnage. De plus, la période révolutionnaire, à première vue « peu propice à la glorification de [celle] qui a restauré la monarchie française et affirmé sa fidélité à l'Église [MW, p. 4434] » est favorable à une réactualisation du personnage par des auteurs qui associent sa cause à celle du peuple et prétendent qu'elle aurait volontiers participé à la Révolution française.

Au XIX^e siècle, la popularité de la Pucelle s'est exprimée de manières aussi multiples qu'inattendues. Son nom a été mêlé aux activités les plus diverses et hétéroclites :

[l]es boutiques, les restaurants, les hôtels se sont parés du nom de l'héroïne. Les objets les plus dissemblables ont été mis sous sa marque : ustensiles, produits de beauté, bonbons, spécialités alimentaires, liqueurs, bières, savons, jusqu'au ciment [MW, p. 4435]!

C'est ainsi que l'on en vient généralement à considérer le XIX^e comme étant le siècle de Jeanne d'Arc. Comme le démontre Winock, différents facteurs concourent à cette extraordinaire popularité. L'essor du patriotisme français, d'abord, inspirera de nombreux auteurs à consacrer à la Pucelle certaines de leurs œuvres les plus célèbres. En ce sens, le mouvement romantique en littérature comme en histoire, marqué par le texte de Michelet, nous présente généralement une Jeanne révélatrice de la patrie et promise à un avenir glorieux. Elle s'impose donc peu à peu comme le mythe des origines de la nation et comme le messie de la nationalité française. Enfin, la multiplication des ouvrages de vulgarisation pieux, directement reliée au renouveau catholique qui suit la chute de Napoléon, mène au désir de canoniser l'héroïne. « Au demeurant, la mémoire de Jeanne est surtout redevable, au XIX^e siècle, du retour aux sources que suscita l'essor des recherches historiques, dont François Guizot a été l'animateur officiel [MW, p. 4434]. »

Par ailleurs, on remarque que c'est surtout le contexte de la Restauration qui inaugure véritablement le culte de Jeanne d'Arc. La défaite de la guerre franco-

allemande de 1871, où la France perd l'Alsace-Lorraine aux mains de l'Empire Allemand, sera suivie d'une grande réflexion sur l'avenir de la patrie. Marquée par des luttes politiques entre républicains et monarchistes et par une perte d'autorité publique du catholicisme aux prises avec des attaques anticléricales, la Restauration favorise la glorification de l'héroïne. Son image se trouve ainsi confuse, divisée entre les différents partis qui s'en réclament. « La fin du siècle connaît l'apothéose de Jeanne d'Arc, que le mouvement nationaliste, en plein développement, portera à son comble [MW, p. 4435]. »

Nous nous concentrerons maintenant sur deux des trois représentations majeures de la mémoire de Jeanne d'Arc telles qu'elles sont présentées par Michel Winock. Il s'agit d'abord du modèle républicain, pour lequel l'héroïne incarne le peuple patriote, puis du modèle nationaliste, à travers lequel elle symbolise la patronne du nationalisme exclusif¹⁰⁶ – ces deux représentations nous informeront sur le caractère à la fois mythique et politique de la mémoire de Jeanne d'Arc.

2.1.2 Comment Jeanne d'Arc s'est-elle retrouvée en politique?

Le modèle républicain

Avec la publication du cinquième tome de l'*Histoire de France*, qui aborde le règne de Charles VII, Michelet relativise (sans pourtant le nier) le rôle de Dieu dans l'épopée johannique et transfigure l'image de la Pucelle. Par sa vision enflammée et lyrique, l'auteur fait de Jeanne d'Arc « le paradigme de l'héroïsme et du bon sens populaire mêlés, et surtout l'initiatrice du sentiment national [MW, p. 4448] » :

¹⁰⁶ Pour trouver les informations sur le troisième modèle, que Winock appelle le modèle catholique et dans lequel Jeanne d'Arc correspond à l'image de la Sainte catholique par excellence, voir Michel Winock, *op. cit.*, p. 4443-4447.

Pour la première fois [la France] est aimée comme une personne. Et elle devient telle du jour qu'elle est aimée. C'était jusque-là une réunion de provinces, un vaste chaos de fiefs, grand pays d'idée vague. Mais, dès ce jour, par la force du cœur, elle est une patrie. [...]. On le voit dès le premier jour qu'elle paraît devant Orléans. Tout le peuple oublie son péril; cette ravissante image de la patrie, vue pour la première fois, le saisit, et l'entraîne : il sort hardiment hors des murs, il déploie son drapeau, il passe sous les yeux des Anglais qui n'osent sortir de leurs bastilles. Souvenons-nous toujours, Français, que la patrie chez nous est née du cœur d'une femme, de sa tendresse, de ses larmes, du sang qu'elle a donné pour nous¹⁰⁷.

Ainsi, si plusieurs critiques ont été adressées à Michelet pour son lyrisme comme pour ses erreurs historiques, il reste que, comme le souligne Winock, son livre a révolutionné la représentation que l'on se faisait de Jeanne d'Arc. Qui plus est, il constitue sans doute la première pierre du monument patriotique dont elle constitue l'incarnation mythique, et que le nationalisme portera bientôt à la caricature. Pour Michelet et les socialistes sous le modèle républicain, abandonnée par tous – l'Église, Charles VII, les grands, les politiques, les théologies de l'Inquisition –, il ne reste plus à Jeanne d'Arc que le fidèle Peuple, incontestable moteur de l'Histoire, et dont elle est le suprême avatar.

Parlant encore avec des mots du passé, répétant des légendes héritées, exécutant des gestes anciens, elle symbolisait en fait l'avenir. Rebelle à la hiérarchie catholique, résistante à l'occupation étrangère, brave jusqu'à la témérité, compatissante à tous les opprimés, lucide d'instinct sans instruction, elle était la levée héroïque du tiers état, la montée en puissance des petits et annonçait le cri de Valmy : "Vive la Nation!" [MW, p.4450].

Sous le modèle républicain, deux attitudes coexistent. L'une, autocratique, cherche à cambrioler la mémoire de Jeanne d'Arc en l'arrachant à l'Église et à la Monarchie. L'autre, plus centriste, plus opportuniste, souhaite faire de l'héroïne le symbole de la réconciliation nationale. Ainsi, c'est un modèle plurivalent qui se construit au long du XIX^e siècle. Une version que Winock qualifie de « dure » réplique farouchement au modèle catholique en faisant de Jeanne d'Arc – tombée victime de tous les élus de l'Ancien régime – l'un des membres de la famille démocratique avant

¹⁰⁷ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 16-17.

le terme, alors qu'une version plus souple, « centriste », utilise le culte de l'héroïne comme symbole unificateur d'une nation divisée par ses nombreuses luttes politiques et sociales. L'affaire Dreyfus et ses conséquences entacheront bien vite cet espoir d'unification. C'est cette fois le nationalisme qui utilisera la mémoire de la Pucelle pour assoir son idéologie contre-révolutionnaire. « Le mythe devient exclusif, univoque, agressif : Jeanne est célébrée comme la Sainte patronne de l'extrême-droite [MW, p. 4454]. »

Le modèle nationaliste

Lors de l'affaire Dreyfus, les républicains voient leur rêve d'unification s'effondrer durablement. Qui plus est, l'icône Jeanne d'Arc a tout pour plaire aux anti-dreyfusards. En effet, comme le montre Winock, en comparant la mythologie johannique à l'élaboration du mythe juif, on aperçoit que l'un et l'autre constituent deux pôles antithétiques :

[T]andis qu'on attribuait au juif le pôle diabolique, la lumineuse figure de Jeanne d'Arc occupait le pôle céleste. Alors que le juif passait pour l'étranger par excellence, l'anti-France organisée, Jeanne a été glorifiée, non seulement par l'éclat de ses actions historiques, mais par l'essence française qu'elle a incarnée [MW, p. 4456].

Michel Winock note ainsi quatre axes principaux dans les écrits relatifs simultanément à Jeanne d'Arc et au mythe juif. D'abord, l'origine terrestre de Jeanne d'Arc est opposée au nomadisme juif. Jeanne personnifie l'ancrage rural – tradition, travail, peuple –, alors que le juif se fait symbole de « l'errance, [de] la spéculation et [de] la désincarnation intellectuelle [MW, p. 4456] ». Ensuite, à l'opposé de l'intellectualisme juif (vulgarisé par l'affaire Dreyfus), les nationalistes préconisent l'instinct et le bon sens populaires qu'incarnera bien sûr Jeanne d'Arc, « analphabète mais lucide [MW, p. 4456] » représentante de la sagacité spontanée du peuple contre les prétentions intellectuelles sorbonnards. Bref, la Pucelle exprime la force d'esprit contre le matérialisme; vierge, pure, innocente, elle représente l'élite d'une race que les nationalistes conçoivent déjà comme supérieure. Elle est la fine fleur de la nation française, la crème de la crème. Et l'on ne perd aucune occasion de mythifier, à travers

elle, la « race » française, contre le sémitisme « envahissant ». Or, il est *ontologiquement* avéré aux yeux des nationalistes que Jeanne d'Arc est la France, « sorte de précipité de toutes les vertus de la "race", cependant que le juif est l'anti-France, par son inaptitude définitive à l'enracinement catholique et paysan [MW, p. 4458] », deux métonymies qui s'opposent dans le discours du temps.

Ainsi, au cours des années 1890, deux courants de pensée se rejoignent dans un nationalisme plutôt radical. Les patriotes chrétiens, d'abord, qui ne conçoivent plus seulement Jeanne d'Arc comme la figure emblématique de leur Église, mais aussi comme ce qu'en avait fait Michelet avant eux : la Sainte patronne de France. Et les révisionnistes républicains pour qui la finalité de la mission de Jeanne prend une dimension nationale qui transcende l'idéal de restauration de la royauté et de la paix.

Dans un premier temps, le conflit continu de l'ancienne et de la nouvelle France, celle issue de la monarchie catholique et celle issue de la démocratie révolutionnaire, a opposé le mythe de l'envoyée du Ciel au mythe de la fille du peuple, la religion de l'Église à la religion de la Patrie. Mais cet enjeu séculaire s'est transformé sous la III^e République triomphante. Une nouvelle droite, brassant dans son idéologie l'héritage catholique et le messianisme national, le populisme antisémite, l'antiparlementarisme et l'anti-intellectualisme, a tenté et, dans une certaine mesure, réussi une véritable « O.P.A. » sur la mémoire johannique [MW, p. 4460].

Le XX^e siècle achèvera quant à lui de séparer l'histoire savante de l'utilisation mythologique de Jeanne d'Arc par les partis antagonistes. Si les différents courants du nationalisme auront d'abord tendance à s'approprier sa mémoire, l'affaiblissement du patriotisme républicain, dans la seconde moitié du XX^e siècle, aura pour effet de laisser le symbole aux mains du néo-nationalisme d'extrême droite.

2.1.3 Le XX^e siècle : la mémoire plurivoque

Au XX^e siècle, rares sont les évocations désintéressées de Jeanne d'Arc. Son souvenir devient le moyen de deux finalités politiques pourtant opposées : l'union des Français et l'affirmation partisane. Ainsi, la fonction de rassemblement de la Pucelle se transforme. Là où la symbolique n'était qu'étroitement nationaliste, on retrouve maintenant une dimension universelle. Pourtant, Jeanne d'Arc devient d'un autre côté la figure d'identification exclusive de certains partis, notamment l'Action française qui, de tous les groupes politiques constitués, « a été l'héritière la plus dynamique du nationalisme anti-dreyfusard entre les deux guerres. Jeanne d'Arc était sa chose – l'anti-Marianne par excellence [MW, p. 4460] ».

On dit ainsi de la mémoire de l'héroïne qu'elle est plurivoque car elle épouse les causes les plus contradictoires, rassemble en elle les idéologies les plus éloignées. Plusieurs de ses attributs permettaient de lui faire soutenir la cause de l'État français, alors qu'elle était pourtant encore associée aux causes révolutionnaires. Ainsi, durant la Seconde Guerre mondiale, elle est à la fois l'armure de la Révolution nationale et le bouclier de certains des partisans les plus extrémistes de la collaboration : « Jeanne d'Arc bénissant la poignée de main de Montoire et devenue l'auxiliaire de l'antisémitisme pronazi connaissait une des plus sombres périodes de sa vie posthume [MW, p. 4465] ». La France libre et la Résistance utilisèrent aussi son nom, quoique de manière moins systématique, se contentant d'attendre la libération et les années qui suivirent avant de comparer de Gaulle à Jeanne, par de nombreuses allusions dans les tracts et les journaux clandestins. Pourtant, comme la victoire de 1945 coïncide parfaitement avec la commémoration johannique, « le chef du Gouvernement provisoire pouvait placer la réconciliation nationale sous l'étendard de Jeanne [MW, p. 4465] » et ainsi en récupérer la mémoire.

Ce sera finalement la guerre d'Algérie qui ravivera la fonction nationaliste de la Pucelle. Ainsi, en 1981, au même moment où l'historienne Régine Pernoud (fondatrice du centre d'Orléans) déclare que l'époque de la libération et la fin du colonialisme nous permettra de comprendre Jeanne d'Arc de mieux en mieux, Jean-Marie Le Pen s'attache à réactiver le culte johannique « dans le droit-fil de la tradition nationaliste [MW, p. 4466] ». Cette fois, Jeanne devra sauver la France des nouveaux "envahisseurs", les immigrés. Il appert donc que des trois modèles élaborés tout au long du XIX^e siècle, c'est encore aujourd'hui l'archétype nationaliste qui domine largement la mémoire de Jeanne d'Arc.

2.2 De la politique au mythe : Roland Barthes et la Pucelle de France

*Le mythe ne se définit pas par l'objet
de son message, mais par la façon dont il se
profère.*

Roland Barthes
Mythologies

*It's not the door you're using
But the way you're walking through it*

The Kills
Heart is a beating drum

Comme nous l'avons vu à propos de la mémoire de Jeanne d'Arc, certains siècles sont généralement considérés comme ceux de l'oubli ou de l'inattention (XVI^e, XVII^e et XVIII^e), alors que d'autres forment ceux de la remémoration active (XIX^e et le XX^e). Cette vision – quoique plutôt juste dans les grandes lignes – doit être tempérée. Et la nuance est d'autant plus difficile à faire que les représentations majeures de Jeanne d'Arc sont parfois successives, parfois simultanées, et que même les historiens ont du mal à se défaire d'une certaine subjectivité qui les rattache à l'une ou l'autre des familles d'esprits qui se partagent la mémoire de la Pucelle.

C'est pourquoi la complexité vivante du personnage est « sans cesse menacée d'être réduite à l'expression d'une signification principale. La personne historique tend à être transformée en mythe; sa vie, en allégorie [MW, p. 4442] ». Or, il « n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques; ils peuvent se faire, s'altérer, se défaire, disparaître complètement¹⁰⁸ ». Certains objets mythiques pourront être laissés en jachère pour un temps, sommeillant, oubliés. Ils paraissent presque indifférents. C'est que les hommes ont un rapport non pas de vérité mais d'usage avec le mythe. Et c'est la principale raison pour laquelle la mémoire de Jeanne d'Arc est passée tour à tour de l'inattention à la remémoration au cours des siècles.

À cause d'une sur-utilisation de cette figure héroïque par des partis divers et à des fins opposées, et de l'abondance des reprises politiques de sa mémoire, nous verrons que les tenants historiques de l'épopée johannique sont peu à peu tombés en déréliction. L'image de Jeanne d'Arc, sortie de son Histoire, des faits, du réel même, se transforme peu à peu en mythe. En nous appuyant sur les *Mythologies* de Barthes, nous chercherons maintenant à comprendre la manière dont s'opèrent de telles mythifications d'objets et de figures historiques et quelles conséquences elles entraînent.

2.2.1 *Mythologies* : signification, signifiant, concept

En traitant les représentations collectives comme des systèmes de signes, Roland Barthes cherche à développer une critique idéologique du langage de la culture dite « de masse ». La première partie de son essai se penche sur l'analyse de quelques mythes de la vie quotidienne française. Pour notre part, nous nous servirons de la seconde partie, « Le mythe aujourd'hui », afin de comprendre, avec Barthes, le

¹⁰⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, France, Éditions du Seuil, coll. « Points Essai », 2007 [1957], p. 228. [Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées directement dans le texte, entre crochets, précédées des lettres « RB ».

fonctionnement de ce mode de signification, en le mettant en relation avec le personnage de Jeanne d'Arc.

Suivant Barthes, nous partirons du postulat selon lequel le mythe ne possède pas de caractère transcendantal et ne surgit pas de la *nature* des choses, qu'au contraire, son fondement est historique. Et c'est précisément parce que c'est l'histoire qui génère ses légendes qu'elle peut aussi aisément les supprimer. Pour l'auteur des *Mythologies*, le mythe est un système qui découle de la sémiologie, au sens où il se fonde à partir d'une chaîne sémiologique préexistante. Ainsi, il constitue un système sémiologique second : ce qui forme le signe (association d'un concept et d'une image) dans le premier système, se transforme en simple signifiant dans le second. Le mythe regroupe ainsi deux systèmes : linguistique (la langue) et métalinguistique (une deuxième langue dans laquelle on parle de la première). Ce système se décline lui-même en un schéma dans lequel on retrouve trois termes : la signification, le signifiant et le concept.

D'abord, dans le système mythologique de Barthes, la signification constitue le mythe même – au même titre que le signe saussurien est le mot dans le système sémiologique. Or, le mythe préfère travailler avec des images pauvres et incomplètes, où le sens (la face pleine du signifiant, dirait Barthes) est déjà bien maigre. Ces images ont l'avantage d'être facilement investies d'une signification. En ce sens, la figure de Jeanne d'Arc (déjà caricaturale) est une image parfaite pour créer le mythe johannique : le trop plein d'informations diverses et contradictoires à son sujet sont autant de faiblesses et d'incomplétudes à remplir.

Ensuite, pour Barthes, le signifiant est doublement constitué : l'une de ses faces est pleine et compose le sens – ici l'Histoire de Jeanne d'Arc, son inscription dans le réel des faits historiques – alors que l'autre est vide et constitue la forme – Jeanne d'Arc, pur condensé de tous les bienfaits de la « race » française, délivrant la Patrie des envahisseurs. Pourtant, à l'intérieur du sens lui-même, il y a déjà construction d'une signification « qui pourrait fort bien se suffire à elle-même, si le mythe ne la

saisissait et n'en faisait tout d'un coup une forme vide, parasite [RB, p. 224] ». En devenant forme, c'est la contingence du sens qui s'éloigne et se vide de son histoire pour ne laisser que la lettre. « Il y a ici une permutation paradoxale des opérations de lecture, une régression anormale du sens à la forme, du signe linguistique au signifiant mythique [RB, p. 224]. » Le sens du mythe contenait un système de valeurs en entier. Il avait une histoire, une géographie, une littérature. La « forme a éloigné toute cette richesse : sa pauvreté nouvelle appelle une signification qui la remplit » [RB, p. 225] ». En d'autres mots, en passant du sens à la forme, l'image perd de son savoir pour mieux en recevoir un autre, celui du concept du mythe.

Et ce concept ne correspond pas à une essence abstraite et purifiée, mais à la condensation informe, instable et nébuleuse d'un savoir. Son caractère fondamental, selon Barthes est d'être approprié, c'est-à-dire de répondre à une fonction, de se définir comme une tendance, de s'adresser à un groupe déterminé. Ainsi, à l'intérieur du mythe johannique¹⁰⁹, le concept correspondrait à la pureté de la « race » française, sous-entendue dans l'idéologie néo-nationaliste de droite. La fonction du concept serait d'ordre politique, sa tendance de droite et son groupe cible les français pro-nationalistes.

Pourtant, le propre du concept n'est ni d'abolir, ni de cacher, mais de déformer le signifiant. Il modifie donc le sens en le privant de son Histoire, de son caractère contingent et fabriqué. Le signifiant ainsi vidé, réduit à une forme sans sens, devient la présence même du concept. « Mais cette déformation n'est pas une abolition [RB, p. 230] » : Jeanne d'Arc reste là, le concept en a besoin, mais on l'« ampute à moitié, on [lui] enlève la mémoire, non l'existence [RB, p. 230-231] ». Elle est, pour reprendre les mots de Barthes, à la fois *têtue*, *silencieusement*

¹⁰⁹ Nous basons notre analyse du mythe selon sa plus récente réappropriation, c'est-à-dire celle des néo-nationalistes de droite, Jean-Marie Le Pen et le Front national en première instance. Mais, comme nous l'a rappelé Winock, il ne faut pas oublier que le mythe johannique est changeant et variable à travers les époques et selon les partis qui s'en réclament.

enracinée, et bavarde, « parole disponible tout entière au service du concept [RB, p. 231] ».

A priori, on pourrait être porté à croire que le *producteur de mythes* a à traiter avec deux possibilités problématiques. L'intention du mythe ne peut être ni trop obscure (trop bien dissimulée), ni trop claire (trop dévoilée). D'une manière ou d'une autre, elle deviendrait, aux yeux du *consommateur*, inefficace. Pourtant, Barthes nous rappelle que ce n'est qu'une fausse alternative, puisque placé devant elle, le mythe y va d'une troisième issue :

Menacé de disparaître s'il cède à l'une ou l'autre des deux premières accommodations, il s'en tire par un compromis, il est ce compromis : chargé de "faire passer" un concept intentionnel, le mythe ne rencontre dans le langage que trahison, car le langage ne peut qu'effacer le concept s'il le cache ou le démasquer s'il le dit. L'élaboration d'un *second* système sémiologique va permettre au mythe d'échapper au dilemme : acculé à dévoiler ou à liquider le concept, il va le *naturaliser* [RB, p. 238-239].

Cette aporie du mythe, qui déforme sans abolir, se résout en un mot, il aliène. Et ce paradoxe est pour Barthes le principe même du mythe : il transforme l'histoire en nature. « Tout se passe comme si l'image provoquait *naturellement* le concept, comme si le signifiant *fondait* le signifié [RB, p.239]. » L'intention du concept peut rester manifeste et pourtant paraître désintéressée. En ce sens, le mythe surgit lorsque la pureté de la « race » française passe à l'état de nature; Jeanne d'Arc *devient* la France, ontologiquement avérée comme telle, transcendante par sa nature. Le mythe est « une parole excessivement justifiée [RB, p.239] ».

Ainsi, puisqu'il est constitué de l'évacuation de la qualité historique des choses, Barthes dira du mythe qu'il est une voix dépolitisée¹¹⁰. En d'autres termes, le monde fournit au mythe un réel historique que le mythe, lui, restitue en image naturelle du réel : « les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication [RB, p. 255] ». Ainsi,

¹¹⁰ L'auteur entend ici le terme *politique* comme étant l'« ensemble des rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde [RB, p. 255] ».

ce qui est évacué dans la légende johannique récente, ce n'est pas le néonationalisme de droite, ni la pureté de la « race » française, bien au contraire, c'est sa contingence, son caractère fabriqué. Jeanne d'Arc ici n'a plus de réalité physique, historique, elle est recouverte d'une multitude de *signes* (dont on connaît maintenant l'ampleur) qui la propulse au rang de personnage mythique. Cette accumulation signifiante est simplifiée au possible, rendue unique, presque rassurante, hors de portée de toutes interrogations sur ses conséquences, ses emplois et ses limites. Le mythe ne nie pas, il donne une clarté aux choses. Mais Barthes rappelle que cette clarté n'est pas du domaine de l'explication, mais de l'ordre du constat. Et si elle constitue une économie, c'est une économie pernicieuse :

En passant de l'histoire à la nature, le mythe [...] abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, [...], il organise un monde sans contradiction parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse; les choses ont l'air de signifier toutes seules [RB, p. 255-256].

Ainsi, pour devenir ce que Barthes appelle un *mythologue*, il faut organiser sa pensée en partant du signifiant plein et distinguer la déformation que le sens fait subir à la forme. De cette manière, le concept du mythe se défait. Effiloché, déchiffré, reformé, il ne peut alors être reçu autrement que comme une imposture.

2.2.2 Voler le voleur

Sans le savoir, Michel Winock, avec son travail dans *Les lieux de mémoire* se fait mythologue. En réinscrivant dans le temps et l'espace historique les différentes appropriations de la mémoire de Jeanne d'Arc, il dévoile le concept et rend le mythe inefficace. Pourtant, le réduire de l'intérieur est une entreprise ardue. Son caractère contraignant et sa force coercitive le place d'emblée du côté du pouvoir. Il fait *ontologiquement* partie, pour celui qui le reçoit en un tout inextricable de forme et de sens (le lecteur de mythes), de paradigmes puissants et difficiles à déloger, et peut

toujours, en dernier recours, « signifier la résistance qu'on lui oppose [RB, p. 246] ». C'est ce qui arrive au langage mathématique. Le mythe, face à un langage indéformable qui se rebiffe à l'interprétation et ne laisse place à aucune signification autre, va tout emporter en bloc :

il prendra telle formule mathématique ($E = mc^2$) et fera de ce sens inaltérable le signifiant pur de la mathématicité. On le voit, ce que le mythe vole ici, c'est une résistance, une pureté. [...] plus le langage-objet résiste au début, plus sa prostitution finale est grande : qui résiste totalement, cède ici totalement [RB, p. 243].

Ainsi, Jeanne d'Arc peut tout à la fois être considérée comme la rebelle par excellence, et constituer en même temps l'icône ecclésiastique de la dégénérescence inhérente à l'action révolutionnaire. Face à cette impasse, Barthes propose de retourner le mythe contre lui-même et de le mythifier à son tour. Il s'agirait, à partir d'un premier mythe, d'en produire un second, *artificiel*, et qui une fois reconstitué serait une véritable mythologie. Puisque le propre du mythe est de transformer un sens en forme, donc de voler le langage, *pourquoi ne pas voler le mythe?* dit Barthes. « Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe [RB, p. 246.]. »

Le mythe est toujours vol de langage, mais chaque langage ne résiste pas de la même manière. La langue lui offre une résistance faible, parce qu'elle est prédisposée, par l'abstraction de ses concepts, à être déformée; son sens n'est que très rarement plein; presque toujours en attente d'une interprétation. Ainsi, le mythe peut « facilement s'insinuer, se gonfler en lui : c'est un vol par colonisation [RB, p.242] ». Or, selon Barthes, la poésie, ce *système sémiologique régressif* qui cherche à retrouver l'infra-signification et à retransformer le signe en sens, constitue un langage qui résiste au mythe. En ce sens, il décrit la poésie contemporaine d'après-guerre qui, nous l'avons vu au chapitre I, s'est considérablement modifiée par la suite. En effet, le travail poétique que pratiquent Nathalie Quintane, Tarkos ou Olivier Cadiot délaisse l'intransigeance de l'autonomie textuelle, tout en poursuivant un

renouvellement des formes qui refuse de considérer les mots comme des choses et de faire du langage un outil exclusivement phatique. Leurs œuvres résistent, par la forme, à un langage coercitif, institutionnalisé et dominant, autant qu'à une poésie opaque et intransitive. En ce sens, en ne cherchant plus, comme le postulait Barthes en 1957, à retrouver les *qualités transcendantes des choses*, en s'éloignant de ce qu'il nomme *l'anti-langage* et en n'ayant plus la prétention *essentialiste* d'être la seule à *saisir la chose même*, la poésie contemporaine offre une résistance plus efficace au mythe. Car, comme pour le langage mathématique, Barthes écrit : « c'est la résistance même de la poésie qui en [a] fait une proie idéale pour le mythe : le désordre apparent des signes, face poétique d'un ordre essentiel, est capturé par le mythe, transformé en signifiant vide, qui servira à signifier la poésie [RB, p. 244] ». En outre, comme nous le verrons avec *Jeanne Darc* – un texte dont l'hybridité formelle se refuse à la poésie classique autant qu'à l'intransigeance du langage poétique et fait plutôt surgir la poésie dans la narration –, Nathalie Quintane essaie de se soustraire au système. Elle mythifie le mythe, vole le voleur.

2.3 De Jeanne d'Arc à *Jeanne Darc* : Nathalie Quintane et la Pucelle de France

*Les vérités sont des illusions dont on a
oublié qu'elles le sont, des métaphores
usées qui ont perdu leur force sensible, des
pièces de monnaie qui ont perdu leur effigie
et qu'on ne considère plus désormais
comme telles mais seulement comme du
métal.*

Friedrich Nietzsche

Pour nous rappeler que les figures de pouvoir sont des constructions, que Jeanne d'Arc a été bonifiée, mythifiée par l'Histoire, qu'elle n'appartient pas d'emblée au néonationalisme et qu'elle n'est pas l'essence ontologiquement avérée de la pureté française, Quintane y va dans la fiction comme Winock dans l'historiographie. Là où l'historien nous montrait la multitude de représentations

mémorielles et politiques de Jeanne d'Arc en France, Quintane nous dévoile dans la fiction l'hybridité constitutive du personnage. En effet, l'auteure ne focalise son attention ni plus particulièrement sur la petite Jeanne bergère, pure, issue du peuple et représentante exclusive de celui-ci, ni plus particulièrement sur son rôle de soldate sauvant la France des envahisseurs de tout acabit, mais se joue plutôt de cette bipolarité du personnage. Chemin faisant, Quintane dévoile le travail de bonification que l'Histoire a fait subir à la Pucelle. Ainsi, elle s'affranchit du mythe en s'appuyant sur lui, elle érige une nouvelle construction sur les bases de la première. Contrairement à son avatar mythique, qui simplifie Jeanne au possible, Quintane fait de la dichotomie un élément constitutif du personnage; Jeanne Darc est divisée, multiple, changeante. Et à sujet hybride, texte hybride.

2.3.1 Agénérisme

Ainsi, malgré qu'elle soit pernicieuse, éculée, clichée, la Pucelle reste un excellent sujet. Un sujet douteux et, semble-t-il, inépuisable. Et pour aborder cette figure usée, Quintane y va d'un texte qui échappe au cloisonnement des genres; ni historique, ni hagiographique, ni biographique, sa poésie sous-tend une composante narrative forte que l'on ne peut pourtant jamais qualifier de romanesque. En effet, à l'instar de son sujet, le *Jeanne Darc* de Quintane est un texte d'une grande indiscernabilité générique. Il se compose de fragments plus ou moins longs et très variables – autant dans leur forme que dans leur style, leurs propos ou leurs thèmes – qui reprennent et modulent certains moments de la vie de la Pucelle. Quintane multiplie les dispositifs narratifs et, en passant tour à tour de l'énumération factuelle, à la versification, au collage ou à la citation, elle fait s'entremêler les moments les plus divers de la vie de Jeanne. En accumulant, à propos de Jeanne Darc, des expressions et une chronologie toutes faites, des « syntagmes banals tirés de

biographies du personnage¹¹¹ », bref du déjà-là, Quintane rappelle des évidences et travaille avec elles lorsqu'elles « ont pris la forme d'une phrase et qu'elles ont bien été tassées par l'ordinaire du temps¹¹² ». Or ces formes, elle les contorsionne, les plisse, les froisse et fait l'expérience de voir

combien de phrases il faut pour divertir une phrase jusqu'à ce qu'elle ait un cachet littéraire, un cachet narratif contemporain, un cachet poétique, quelle forme pour que la propagande fasse encore jouer ses muscles, quelle autre forme pour qu'un burlesque la renverse cul par-dessus tête¹¹³.

Et ces expériences de phrases font apparaître l'*agénérisme* du texte, qu'on n'arrive dès lors plus à cloisonner – et ce pour notre plus grand plaisir. Car c'est justement cette hybridité formelle, c'est-à-dire le surgissement constant de la poésie (mais d'une poésie qui, comme nous le verrons au chapitre suivant, n'est pas spécialement poétique) dans la narration, qui permet à l'auteure de pousser au bout de sa logique – sur le plan imaginaire – l'une des virtualités de la figure de Jeanne d'Arc. Et de cet imaginaire qui décolle du réel, en s'y frottant constamment, émerge la résistance politique qui fait toute la force du texte de Quintane.

2.3.2 Biofiction

Sans compartimenter son texte, on peut tout de même le relier à ce qu'Alain Buisine nomme les « biofictions¹¹⁴ », ou fictions biographiques, c'est-à-dire des œuvres qui s'éloignent de la biographie traditionnelle, laissent à la subjectivité une place assumée et se « joue[nt] explicitement de la transgression des frontières entre

¹¹¹ Alain Farah, « Trois questions pour Nathalie Quintane », entretien réalisé à San Diego, le 2 février 2008, dans le cadre du colloque *Liberté, licence, illisibilité poétique*, à la Point Loma Nazarene University, dans « La possibilité du choc ... », *op. cit.*, Annexe, p. 296.

¹¹² *Ibid.*, p. 295.

¹¹³ *Ibid.*, p. 296-297.

¹¹⁴ Néologisme forgé par Alain Buisine dans « Biofiction », *Revue des sciences humaines : Le Biographique*, Paris, vol. 4, n° 224, 1991, p. 7-13.

réalité et fiction¹¹⁵ ». Ce genre (qui est plutôt l'ébauche d'un genre) se frotte souvent à l'imaginaire collectif et au mythe en cherchant apparemment à les remettre en question :

la fiction biographique échappe à l'alternative du vrai et du faux, mais constitue bien souvent un détour pour aboutir à une forme de savoir ou de vérité. Outre leur dimension esthétique, ils font ainsi émerger un second élément essentiel, la fonction heuristique des fictions biographiques [...]. Par leur dimension parodique, critique et réflexive, tout d'abord, ils proposent une réflexion sur les limites de leur propre savoir, et, plus largement, sur les limites du savoir biographique¹¹⁶.

Pour Dominique Viart, la fiction biographique, comme le *Jeanne Darc* de Quintane, « n'aborde jamais la figure concernée par ce qu'elle a de plus identifiée, mais par le détail incongru, le biographème inattendu¹¹⁷ ». La saisie du personnage est oblique plutôt que frontale et directe, son attention se fixe sur l'ordinaire plutôt que sur le sublime. De plus, selon ses observations, la fiction biographique traite souvent de personnages d'écrivains, de peintres ou d'artistes de tout genre en cherchant à « centrer le propos sur la littérature et l'art par le truchement de diverses incarnations singulières¹¹⁸ ». Comme nous le verrons plus loin, chez Quintane, c'est par une possible et même évidente analogie entre le personnage de Jeanne Darc et l'auteure elle-même que le texte aborde la question de l'art et de la littérature. Enfin, il y a décentrement formel, au sens où la forme littéraire que prend la fiction biographique s'inscrit en marge des genres dominants (« ni biographie ni fiction, ni narration ni discours, ni portrait, ni nouvelle, ni compte rendu factuel, ni

¹¹⁵ Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, « Introduction : fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles : un jeu sérieux? », dans Monluçon et Salha (dir. publ.), *Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Essais de littérature », 2007, p. 19.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 23-24.

¹¹⁷ Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Monluçon et Salha (dir. publ.), *Fictions biographiques*, op. cit., p. 52.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

transfiguration poétique¹¹⁹ »), tout en « participant de tous à la fois avec la plus grande liberté de ton¹²⁰ ».

La biofiction peut prendre plusieurs habits et émerger des styles les plus divers, se nicher autant dans le parodique à la Quintane, qui s'attarde à l'insignifiant et à l'ordinaire, que dans la grandiloquence de Michon :

Récits de récits, informés en sourdine d'archives estompées : telle est la manière aussi de Michon qui s'adonne à la fiction biographique, sans cesse nourrie d'un réel déjà réfracté ou diffracté par les discours, depuis les récits de grand-mère et les palabres paysannes jusqu'aux hagiographies vasariennes¹²¹.

Chacun à leur manière, Quintane et Michon reprennent à leurs comptes, mélangent et transforment des phrases, des discours, des récits, et des chronologies déjà là et forment des textes d'une grande excentricité, c'est-à-dire des textes *dé-centrés*.

Ainsi, pour Viart, c'est la notion d'excentricité à l'œuvre dans les fictions biographiques qui en fait sa principale caractéristique, puisqu'elle touche à la fois la forme que prend le texte (qui se détourne le plus souvent des genres canoniques – poésie, roman, théâtre), le mode d'approche (oblique, soucieux de l'oublié, de l'insignifiant, de l'ordinaire) et la figure elle-même – dont, nous le verrons, témoigne souvent le titre de l'œuvre.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.52.

¹²⁰ *Ibid.*, p.52.

¹²¹ *Ibid.*, p. 46.

2.3.3 De l'importance de l'apostrophe

Même s'il est évident que le caractère inédit du personnage que nous présente Quintane ne tient pas simplement dans une distorsion orthographique, qui transforme Jeanne d'Arc en *Jeanne Darc*¹²², il reste que l'observation du titre est une manière efficace d'entrer dans l'analyse, en retraçant les occurrences du politique (c'est-à-dire ce qui met à mal les ordonnancements rigides imposés par l'expérience du temps et de l'Histoire) et du poétique (ce qui dans la sémiotique du texte réinvente les pratiques habituelles de mise en récit et de présentation du sujet historique) à l'œuvre dans le texte. Bref, s'il est entendu que le projet de Quintane ne tient pas seulement dans cet apostrophe supprimé, il reste que lorsqu'analysée en profondeur, cette suppression est extrêmement révélatrice.

D'abord, n'étant pas habitué de voir le nom de la Pucelle orthographié de cette façon, le lecteur se voit d'emblée plongé dans la fiction. Le paratexte constitue ici un contrat de lecture qui annonce dès lors au lecteur que le texte fait partie d'un genre nouveau qui se substitue aux romans historiques et aux hagiographies traditionnelles, bref qui s'éloigne des genres canoniques. Ainsi, même si le *Jeanne Darc* de Quintane affronte une figure historique que nous ne pouvons pas *ne pas reconnaître*, nous verrons que son écriture, en réinventant constamment son sujet, se détourne des biographies classiques. La quatrième de couverture confirme d'ailleurs cette intuition :

Jeanne Darc a les yeux au ciel, et elle porte un costume de bergère.
C'est une fille trop inquiète et trop rude pour s'y tenir. Sa vie est ici

¹²² Cette altération de l'orthographie du nom de la Pucelle n'est pas isolé, il suffit de penser au roman de Ben Marcus, *Le silence selon Jane Darkpour* pour comprendre que cette figure est encore présente dans la littérature. Cela dit, utilisé pour la traduction française, ce choix relève bien d'une transposition pour la France, puisque le titre du texte original, *Notable American Women*, n'a rien pour rappeler la Pucelle.

repassée : et voilà qu'elle agit et qu'elle parle, presque comme on l'attendait¹²³.

Ensuite, l'orthographe inhabituelle permet à l'auteure de propulser d'emblée son personnage dans le politique. En effet, en choisissant comme plusieurs auteurs et quelques historiens avant elle de supprimer l'apostrophe en signe de protestation contre la forme aristocratique donnée à son patronyme, Quintane s'inscrit en faux avec la mémoire dominante de Jeanne d'Arc en France. Finalement, cette apostrophe, qui pourrait paraître insignifiante, nous indique plutôt que Quintane se soucie du détail négligé, que l'écriture et le travail sur la forme traduit chez elle non simplement le désir d'atteindre l'intransigeance d'un langage qui échappe à l'analyse, mais bien de présenter une langue précise et minutieuse.

Enfin, comme l'écrit Alain Farah :

Jeanne Darc nous laisse finalement devant cette question : pourquoi Quintane, écrivaine post-avant-gardiste que tout éloigne d'une entreprise historiographique sur ce personnage, s'intéresse-t-elle, à la fin du XX^e siècle, à un personnage issu du Moyen Âge? Que fait dire l'écrivaine à cette figure sur notre époque¹²⁴?

En entrant profondément dans l'analyse du texte, le chapitre suivant permettra de mettre en lumière qu'à travers les *revenances*¹²⁵ d'une figure héroïque aussi « chargée » (l'expression est de Quintane¹²⁶) que l'est Jeanne d'Arc en France, le texte repasse et déplace la matière historique, démythifie le personnage et effectue dès lors un travail de résistance.

¹²³ Nathalie Quintane, *Jeanne Darc*, P.O.L., 1998, quatrième de couverture.

¹²⁴ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 253.

¹²⁵ Le terme est emprunté à Jean-François Hamel, *op. cit.*, titre de l'œuvre.

¹²⁶ Alain Farah, « Trois questions », *op. cit.*, Annexe, p. 296.

CHAPITRE III

SI TU N'AIMES PAS LA GUERRE : INFRAORDINAIRE ET IDIOTIE, DICHOTOMIES ET MÉTAPHORE MILITAIRE

Au commencement de *Jeanne Darc*¹²⁷, deux courtes pages sur lesquelles flottent des phrases sans suite logique, et dont la police comme le corps varient, mimant physiquement le chœur des voix qu'entend Jeanne. Doubles d'une typographie presque performative (en ce qu'elle rappelle, par sa diversité et ses variations, la pluralité des voix et les différences entre chacune d'elles), ces pages d'ouverture, presque bédéesques, contiennent une bonne part des thématiques disséminées ailleurs dans l'œuvre. Qu'il s'agisse de la mission religieuse (« Quand les hommes te suivront / n'oublie pas de leur parler de la foi catholique [JD, p. 6] »), de la dualité du personnage (« Jeanne, tu es exceptionnelle / mais il te faut rester modeste [JD, p. 6] »), de l'importance de la bonification par l'Histoire (« Par Jeanne en seront conçus autres [JD, p. 6] ») ou du caractère essentiel de la corporalité (« tes genoux guideront des chevaux [JD, p. 7] », « Par tes oreilles va ta vie [JD, p. 7] »). Les voix présentent aussi, de manière condensée, tout ce que Jeanne aura à accomplir :

Jeanne, tu dois aller à Vaucouleurs, rencontrer / Robert de Baudricourt, être conduite auprès de / Charles VII, le convaincre de ta mission, être / mise à la tête d'une petite troupe armée, obliger / les Anglais à lever le siège d'Orléans, et faire / sacrer le roi à Reims [JD, p. 7].

¹²⁷ Nathalie Quintane, *Jeanne Darc*, P.O.L, 1998, 77 p. [Toutes les citations de *Jeanne Darc* sont tirées de cette édition. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre crochets dans le corps du texte, précédés des lettres « JD ».]

Or, le ton, ici plutôt neutre et impératif, diffère étonnamment du reste du texte, de sorte que l'on pourrait croire à un prologue. En effet, dès les pages suivantes, la narration se modifie et centre son attention directement sur Jeanne Darc, délaissant de ce fait les voix saintes que nous n'entendrons plus jusqu'à la fin, signe de leur moindre importance dans la constitution du personnage. Si Quintane compose son texte en suivant la chronologie historique – c'est-à-dire que Jeanne bergère deviendra peu à peu fille chevauchante, accomplira sa mission, sera capturée, jugée emprisonnée, puis brulée sur le bûcher – le traitement des faits historiques, lui, vient faire éclater toutes possibilités d'associer le texte à une biographie ou une hagiographie du personnage.

En effet, même si comme on l'a vu au chapitre précédent l'auteure utilise une matière première inévitable lorsque l'on compte aborder une figure aussi souvent récupérée que la Pucelle, elle refuse de la traiter comme une matière objective et impartiale. Les phrases qu'elle tire librement de livres ou de manuels scolaires trouvés dans la bibliothèque de sa municipalité (Digne-les-bains) se présentent plutôt comme des matériaux réappropriés et purifiés qui serviront ultimement de canevas pour esquisser la vie du personnage tout en altérant la figure et le discours doxique qui l'entoure. Quintane dira d'ailleurs qu'en écrivant ce texte, elle se demandait ce qu'il serait possible de faire avec des « syntagmes banals tirés de biographies d'un personnage aussi "chargé" que Jeanne d'Arc, et avec une icône (nationale) dont on n'entend plus parler qu'une fois par an quand Le Pen célèbre sa fête¹²⁸ ? » Ainsi, son travail de réécriture agit comme un dispositif de subversion. En effet, cet exercice auquel se confronte l'auteure, « rigoureux sans en avoir l'air, porte en lui un travail politique, du type de ceux qui ne sont plus frontalement assignables à une cause ou une idéologie¹²⁹ ». Nous verrons que c'est justement dans ce désir inventif de faire du nouveau avec de l'ancien que tiennent le défi et la force même du texte. Et que si Quintane prend sa matière première à même les livres d'histoire, sa présentation du personnage, elle, n'a rien de scolaire.

¹²⁸ Alain Farah, « Trois questions », *op. cit.*, Annexe, p. 296.

¹²⁹ Alain Farah, « Nathalie Quintane. Vélocité de la rigolade » dans *Douze poètes. Anthologie critique et poétique*, vol. 2, Paris, Prétexte, 2006, p. 124.

3.1. Le style Quintane

Je cherche la métaphysique dans le langage et non dans la neige.

Nathalie Quintane

Souvent associés au mouvement formaliste en littérature, les textes de Quintane accordent une place importante aux procédés d'écriture, aux variations de style, de ton, de genre. L'auteure joue avec le langage comme on modèle une pâte, transformant constamment la forme de ses textes, les rendant en quelque sorte inclassables. Force est d'admettre que l'intrusion de la poésie ne fait pas ici figure de simple parure, mais procède plutôt d'un travail de déconstruction du récit. Et c'est cette posture désinvolte face à la poésie qui lui permet d'investir, en laissant de côté lyrisme et grandiloquence, des thématiques universelles dont l'importance symbolique et idéologique est essentielle. Ainsi, grâce à un travail particulier sur le langage, à une prolifération de dispositifs narratifs variés, à une typographie et une mise en page productrices de sens doublées d'un style ludique, l'auteure crée des effets d'intensité et de surprise. Il s'agira en fait pour elle de produire une écriture à la fois acide et joueuse. Les caractères changeants, les blancs, les variations de style, de langage, de ton, de voix et d'énonciation inscrivent des transitions d'identité, de statut. Or, c'est grâce à ce travail formel que s'exprime « un point de vue sur le monde qui interroge nos habitudes de pensée et notre représentation du réel¹³⁰ ». Nous verrons que de ces contrastes émerge le propos, que de ces dichotomies formelles et thématiques se construit le personnage.

¹³⁰ Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 238.

3.1.1 Entrer en quiproquo : *Remarques/Chaussure*

Les deux premiers textes que fait paraître Nathalie Quintane en 1997¹³¹, *Remarques* et *Chaussure*, sont essentiels pour comprendre son style et aborder adéquatement le texte qui fait l'objet de notre étude. C'est que l'énonciation qui s'y forge, aussi naïve que rebelle (que confirme d'ailleurs sa manière de lire ses textes en public, véritable performance de sa posture d'auteure), se retrouve en continue dans le reste de son œuvre. Cette entrée en littérature est, pour Alain Farah, doublement équivoque. En effet, comme il le remarque très justement, les éditeurs des premières parutions de Quintane tentent d'inscrire l'auteure dans deux traditions littéraires contradictoires : la « sacralité du quotidien¹³² » des *Remarques* s'oppose à la littéralité de *Chaussure*. Cette antinomie apparaît comme un signe manifeste de l'indiscernabilité générique de l'œuvre qui ne correspond pas à la classification habituelle. Qui plus est, il semble que la quatrième de couverture du premier livre de Quintane, publié chez Cheyne, un éditeur de poésie traditionnelle, illustre la position esthétique et idéologique de la maison, plutôt que celle de l'œuvre :

En voiture, à la maison, et dans les situations banales de la vie quotidienne, nous ne sommes le plus souvent que des automates, l'esprit ailleurs, occupé à des choses sérieuses. Or, la narratrice de *Remarques* nous oblige à fixer notre regard précisément sur ces instants sans « histoire », ces temps morts qui constituent le plus clair de nos vies, et que nous ne cessons d'oublier. Ils surgissent alors comme autant de mystères, et le monde, et notre existence dans ce monde, prennent le caractère d'une énigme. Telle est la puissance « poétique » d'un texte qui nous laisse tout surpris de trouver de la vérité et de la profondeur là où, jusqu'à présent, l'on n'avait vu que de l'insignifiance¹³³.

En effet, la posture de Quintane est à l'opposée de cette version édulcorée présentée par l'éditeur; si la narratrice de ces 150 remarques de la vie quotidienne cherche bel et bien à « interrompre les automatismes, ce n'est pas pour qu'on y

¹³¹ Précèdent à ces deux premiers livres, une multitude de courts textes, publiés dans diverses revues de littérature contemporaine telles que *Nioques*, *Action poétique*, *Java* ou encore la (très connue) *Revue de Littérature générale*.

¹³² Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 15.

¹³³ Nathalie Quintane, *Remarques*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1997, quatrième de couverture.

décrypte une énigme¹³⁴ », encore moins pour qu'on y trouve une profondeur enfouie dans l'insignifiance. Cette présentation semble plutôt permettre à l'éditeur de s'approprier un texte qui ne correspond pas a priori à sa position plutôt conventionnelle. L'énonciatrice des *Remarques* adopte un style désinvolte et joueur, tout en se présentant comme une conscience rigoureuse et juste, « prise dans un rapport idiot au réel¹³⁵ ». Et c'est, paradoxalement, par la drôlerie qu'émerge tout le sérieux de l'énonciation. Ainsi, lorsque Quintane écrit : « Retournée, une table atteint sa stabilité maximale¹³⁶ », « Une maison qui s'effondre est la même maison mais dans un autre ordre¹³⁷ », ou encore « Suffirait-il que le plancher rejoigne le plafond pour qu'il n'y ait rien¹³⁸? », elle reprend tout du début, reconfigure le réel et le questionne avec tant d'équilibre et de précision qu'elle réussit le tour de force de sortir le commun du lieu commun. Son style, naïf et ludique, doublé de l'improbabilité de ses remarques, crée des effets de surprise et des illuminations jubilatoires. C'est une conscience ingénue et enfantine qui nous montre « *ad absurdum* que des histoires se logent dans les petits détails comme dans les grands, que le récit des "choses sérieuses" occulte une multitude d'événements qui ont tout autant de valeur, à condition de s'y arrêter¹³⁹ ».

Comme le souligne Agnès Disson, « [i]l s'agit [pour Quintane] d'interroger nos mots les plus banals, l'évidence de leur emploi le plus ordinaire, de porter sur eux un regard étonné, inquisiteur, détaché – d'où le comique et l'étrangeté qui se dégagent¹⁴⁰ » de son écriture. Car certaines de ces remarques sont en fait des mots d'esprit, des blagues : « En regardant par le trou d'une serrure, je vois sans être vue, sauf si quelqu'un est derrière moi¹⁴¹. » Ainsi, le caractère burlesque de son

¹³⁴ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 212.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 212.

¹³⁶ Nathalie Quintane, *Remarques*, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁹ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 212.

¹⁴⁰ Agnès Disson, « L'Altérité au féminin : Anne Portugal, Pascale Monnier, Nathalie Quintane », dans *Revue des Lettres Modernes : Histoire des Idées et des Littératures*, vol. 1544-1548, 2001, p. 216.

¹⁴¹ Nathalie Quintane, *Remarques*, *op. cit.*, p. 52.

énonciation, empreinte d'une juste dose d'ironie, résiste à la densité et à la grandiloquence dont s'affuble trop souvent la poésie. Ses remarques, qu'on peut rapprocher de l'aphorisme¹⁴², ressemblent à des maximes moins la morale. Ainsi, « [elles] obligent le lecteur à confronter le petit, l'insignifiant, l'improbable, tout en indiquant clairement qu'on ne peut en faire autre chose, qu'il est impossible de se mirer dans la prétendue "profondeur" d'un sens caché¹⁴³ ». Les remarques sont donc, au dire de l'auteure elle-même, des « phrases dont on peut douter (sont-elles sublimes ou stupides?)¹⁴⁴ ».

Avec *Chaussure*, Quintane garde le ton, mais pousse plus loin le détail. À l'instar des *Remarques*, l'énonciation, « sous des apparences objectivistes, consiste en une succession de prises de parole d'un "je" multiple et protéiforme¹⁴⁵ ». Comme le souligne sa quatrième de couverture, « *Chaussure* n'est pas un livre qui, sous couvert de chaussure, parle de bateaux, de boudin, de darwinisme, ou de nos amours enfantines. Chaussure parle vraiment de chaussure¹⁴⁶. » Exit la sacralité du quotidien; le deuxième livre de Quintane apparaît à première vue comme l'exemple parfait d'une littérature de la littéralité. L'auteure ici ne néglige aucun aspect de l'objet. La méthode, englobante, voire monomaniaque, a quelque chose d'autistique. Et la banalité de l'objet abordé est proportionnelle à l'étrangeté qui se dégage du texte. L'énonciatrice – empiriste, exhaustive – décrit et examine les types de chaussures, leur forme, leur profondeur, allant de la sandale à la chaussure de sport en passant par les pantoufles, les talons hauts, les palmes, les chaussures de ski. Elle s'attarde à l'entretien des différentes chaussures, à la manière dont on les met ou les enlève, aux bruits qu'elles font en touchant le sol. Elle se questionne sur la symbolique, l'histoire, l'invention, la fin de la chaussure. Au fil de ces descriptions, remarques, questionnements, constations, Quintane nous promène du magasin à la

¹⁴² La remarque est, à l'instar de l'aphorisme, une phrase assez courte qui résume un principe ou cherche à caractériser un mot, une situation. Or, la forme de la remarque, contrairement à l'aphorisme (p.ex. : tel père, tel fils), tient de la surprise qu'elle suscite chez le lecteur : elle tend à extraire l'aspect singulier d'un principe, d'un mot, d'une situation.

¹⁴³ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op.cit.*, p. 217.

¹⁴⁴ Alain Farah, « Trois questions », *op. cit.*, Annexe, p. 295.

¹⁴⁵ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 218.

¹⁴⁶ Nathalie Quintane, *Chaussure*, Paris, P.O.L, 1997, quatrième de couverture.

forêt, de la plage à la campagne, du cinéma au bureau du médecin généraliste. Par le biais du dénominateur commun – l'objet chaussure – le lecteur rencontre des figures fictionnelles ou historiques aussi importantes qu'Œdipe, le Christ (« À sa naissance, Œdipe eut les pieds percés; à l'agonie, le Christ aussi¹⁴⁷ »), Kroutchev, Imelda Marcos (« Les chaussures d'Imelda Marcos prennent la place d'un train, d'un paquebot, d'un avion supersonique¹⁴⁸ »), Caligula – qui *d'une certaine manière, s'appelait chaussure*, « (enfant, il portait souvent une petite caliga – sandale)¹⁴⁹ ». Et en une énumération de plus de trois pages, Quintane nous fait faire le tour du monde, nous décrivant les us et coutumes des différents peuples concernant la chaussure :

En Transcaucasie, les gens aussi ont des chaussures, au Kazakhstan, ils marchent, dansent, chaussures aux pieds, [...], à Hong Kong, les fabriquent en série, dans l'Erg Igudi, les tressent en corde, au Congo, les vendent avec un porte-clefs gratuit, à Vancouver, les échangent contre une casquette des Bulls de Chicago, [...], à Barcelone, les prennent à la main pour écraser des moustiques, à Bilbao, les repassent au fer, [...], à Kouïbychev, les réchauffent en les plaçant sur leur ventre, à Leeds, les réparent avec des pinces à linge¹⁵⁰.

Ce tour du monde, désordonné, inépuisable, nous montre que l'examen de l'objet « s'est gorgé de tout ce qu'il a croisé sur son parcours [...], et il l'a rendu¹⁵¹ ».

Or, si *Chaussure* est un « livre de poésie pas spécialement poétique, de celle (la poésie) qui ne se force pas¹⁵² », il est aussi trop « lapidaire et trop limpide pour ne pas troubler¹⁵³ ». Effectivement, lorsque la narratrice décrit, sans scrupule ni délicatesse, la collection de chaussures d'Imelda Marcos, l'épouse du dictateur Philippin, elle pousse le lecteur à se confronter par lui-même à la question des limites de la littéralité : « Tous les soirs, Imelda Marcos expose ses chaussures aux rayons du soleil couchant – qu'elles aient le pouvoir de m'emmener jusqu'au bout du

¹⁴⁷ Nathalie Quintane, *Chaussure*, op. cit., p. 74.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 80-83.

¹⁵¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹⁵² *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹⁵³ Bertrand Leclair, « Prendre la poésie par les pieds », dans *La Quinzaine littéraire*, n° 718, Paris, juin 1997, p. 30.

monde. Certaines chaussures d'Imelda Marcos conviennent très bien comme chapeau¹⁵⁴. » Cette apparition, sans appareil, d'une telle figure historique et politique est on ne peut plus *douteuse*; elle nous prouve que l'écriture pour Quintane n'est pas que jeu, expérimentation formelle; que les choses ne se présentent jamais *simplement*, en tant que telles; qu'elles font constamment surgir leurs implications politiques, sociales, éthiques.

Ainsi, la désinvolture de Quintane face à la poésie cache une certaine gravité, une intensité qui peuvent être présentes sans pour autant être thématiques. Pour reprendre les propos de Farah, il n'existe « pas de démarche d'écriture sérieuse qui ne soit contrainte de penser aussi à son déploiement dans le monde¹⁵⁵ ». Ainsi disséminés dans l'œuvre, ces moments d'Histoire sans critique illustrent sans aucun doute que pour Quintane la littéralité n'est pas un dessein, mais un procédé, sinon une posture. Suite à la parution de *Chaussure*, l'auteure avouera d'ailleurs en entrevue avoir voulu s'éloigner des objets :

[...] je me suis dit : ça y est, si tu fais pas très vite quelque chose, t'es bonne pour la poésie de l'objet jusqu'à la fin de tes jours, Tome 1 : Chaussure, Tome 2 : Chaise, Tome 3 : etc. Je voulais calmer tout le monde en enchaînant avec *Jeanne Darc* [...]. Ça a marché au-delà de mes espérances, puisque ça ne s'est pas vendu et qu'on m'a définitivement foutu la paix avec les objets¹⁵⁶.

En outre, ces deux premiers textes sont, dans l'œuvre de Quintane, des récits presque initiatiques, au sens où ils permettent au lecteur de se familiariser avec une méthode d'écriture nouvelle que certains pourraient taxer, à tort, de formaliste, d'intraitable pour le plaisir. Car s'il est vrai que *Remarques* et *Chaussure* opacifient notre rapport au réel, et nous dissimule en quelque sorte la signifiante, c'est pour mieux débloquent la pensée et résister à la grandiloquence et au cloisonnement des genres. En effet, grâce à un renouvellement constant de leurs formes, ces textes semblent toujours insaisissables : à mi-chemin entre le roman et la poésie. Ils sont

¹⁵⁴ Nathalie Quintane, *Chaussure*, *op.cit.*, p. 85.

¹⁵⁵ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 244.

¹⁵⁶ Alain Farah, « Trois questions », *op. cit.*, Annexe, p. 295.

en quelque sorte hors sujet. Et Quintane elle-même, si elle admet en entrevue avoir fait des *textes poétiques*, ne se résout pas à comprendre comment « des programmes, des revues et des individus aussi forts, [peuvent] se contenter d'un terme aussi faiblard aujourd'hui que "poésie"¹⁵⁷ ». *Jeanne Darc*, en ce qui le concerne, conserve de *Remarques* l'énonciation qui s'y est forgée et la posture désinvolte face à la poésie, tandis que de *Chaussure* reste, entre autres, l'obsession d'un sujet qui se gorge de tout ce qu'il trouve sur son passage et le rend, sans scrupule.

3.1.2 Interroger l'habituel

*Les trains ne se mettent à exister que
lorsqu'ils déraillent [...].*

Georges Perec

Si, comme on l'a vu précédemment, Quintane a prouvé qu'il est possible de créer des textes littéraires forts en empruntant des sujets en apparence banals, le contraire est aussi vrai. En effet, difficile de nier, après avoir étudié au chapitre II les diverses réappropriations politiques de la Pucelle en France, qu'avec *Jeanne d'Arc* l'auteure s'attaque à un sujet aussi convenu qu'alambiqué, qu'elle définira elle-même comme un « abject quelconque¹⁵⁸ ». Il s'agit pour elle de « retrouver l'équilibre entre la relativisation excessive et l'enflure hystérique de l'événement¹⁵⁹ », de laisser de côté la grandiloquence¹⁶⁰ et la densité qui caractérisent trop souvent la

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 292.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 296.

¹⁵⁹ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 244.

¹⁶⁰ La grandiloquence, selon Clément Rosset, est « [...] une manière d'exagération, une façon d'en dire plus qu'il ne serait juste pour décrire une situation, un sentiment, un objet quelconques. [...] Technique de la boursoflure donc, de l'ampoulé, de l'excès : gonflant démesurément le « volume » de ce dont elle parle, la grandiloquence transforme le petit en grand et l'insignifiant en signifiant, ce qui permet accessoirement à l'homme de s'y forger un

bonne littérature et l'Histoire des héros, tout en conservant l'intensité propre à des sujets politiques qu'on traite maintenant de biais plutôt que frontalement. Contre ce double piège, Quintane choisit la précision. Pour ce faire, elle aborde en détails la vie de bergère de Jeanne, le côté trivial de son histoire, lui donne la parole avant sa canonisation, et ce dès le début du texte :

- Du centre, on avait une vision panoramique de l'ensemble du troupeau, aucune bête ne vous échappait : il suffisait de tourner sur soi-même de temps en temps (cependant, aucun berger n'opérait ainsi : le troupeau, en se déplaçant, l'aurait entraîné avec lui). / [...] / - Sa peur : qu'ayant quitté le troupeau des yeux, elle se retourne et qu'il ait disparu. / - Quand elle en regardait un longtemps dans les yeux, il tournait la tête [JD, p. 8].

Cette précision dans le détail, ce souci de l'oublié, du commun, de l'habituel – qui rejoint « [t]oute une thématique sur laquelle Perec avait attiré l'attention avec l'infra-ordinaire¹⁶¹ » – devient ici aussi matière à littérature. Ainsi, chez Quintane, il n'y a jamais de descriptions des batailles ou de leur issue, jamais, ou si peu, de dialogues, jamais de faits historiques avérés et présentés comme tels. Au contraire, l'auteure dresse les contours de la vie du personnage. C'est ainsi qu'elle écrit : « [Jeanne Darc] appréhendait, elle qui était habituée au dos des moutons, de ne pouvoir observer le dos d'un cheval qu'une fois dessus [JD, p. 8]. », « - Pour expliquer mon plan à mes soldats, je me munis d'un long bâton, propre à tasser le sable en y traçant des lignes, et des maisons, en forme de petits carrés [JD, p. 40]. » C'est grâce à la banalité de telles *remarques*, qui ironisent autant les appréhensions que les techniques de guerre du personnage, que Quintane réussit à déboulonner le modèle. Parlant de l'épée de Jeanne, l'auteure écrit : « La sienne [son épée], elle l'avait choisie "out of a great deal of iron", c'est-à-dire dans un grand tas de ferraille [JD, p. 22]. » Malgré l'absence de référence, la phrase entre guillemets se présente ici indéniablement comme une citation. Or, la plume de Quintane traduit librement la séquence en langue anglaise par « un grand tas de ferraille », traduction partielle et

destin et de s'y figurer une importance. » Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, p. 83.

¹⁶¹ Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 68.

erronée s'il en est. En effet, le fer devenant ici ferraille, littéralement « scrap » en anglais, crée un effet humoristique qui désamorce toute possibilité de grandiloquence. Le style désinvolte de l'auteure contrecarre le caractère mythique et noble de la mémoire de la figure. C'est paradoxalement cette trivialité du détail, doublée d'une multiplication d'effractions de langage, qui rend le détail essentiel et confère à l'écriture de Quintane un caractère jubilatoire.

La narration des deux pages qui suivent le « prologue » varie entre des remarques sur le travail de bergère, et une certaine conscience, un pressentiment du futur à advenir. Comme la majorité des adolescentes d'aujourd'hui, Jeanne Darc est impatiente : « -"Il faut qu'il se passe quelque chose!" : à quinze ans, elle vivait, d'une certaine manière, par cette phrase [JD, p. 9] ». Il y a d'abord dans cet état d'esprit un véritable décalage chronologique. En effet, nous avons vu avec Hartog qu'au Moyen-Âge comme à la Renaissance, la norme était celle d'une infinie répétition de la tradition et non celle de l'ouverture sur la nouveauté et l'incertain; au Moyen-Âge, le futur n'a pas encore d'avenir, on ne l'attend pas avec impatience. En ce sens, Quintane place Jeanne Darc en palimpseste, sorte de double décalé de l'adolescence que l'on connaît depuis un siècle ou deux. Ensuite, malgré son désir de voir ce futur arriver, elle est moins convaincue qu'elle en a d'abord l'air. Consciente, et donc angoissée, elle ira même jusqu'à douter, sinon de sa mission, du moins d'elle-même :

Comme presque tous les habitants du village sont d'avis que le dauphin non encore dauphin doit l'être, Jeanne, qui se découvre et revendique la même position, a du mal à se représenter clairement ce qui la distinguerait suffisamment des autres, pour pouvoir poser, en effet, l'accession du dauphin au trône comme une cause incandescente, ou un devoir inaliénable [JD, p. 13].

Ainsi, Quintane réussit, par le biais des réflexions, des appréhensions, des doutes et des peurs de la Pucelle, à nous la présenter comme une paysanne ordinaire, dont la jeunesse a « le mérite d'être fidèle aux caractères récurrents de l'enfance à travers les âges [JD, p. 14] » et qui n'est ni plus ni moins appréciée que les jeunes filles de son âge par ses voisins.

Seules les voix qu'elle entend la différencient des autres, lui accordent un statut différent : dans le meilleur des cas, celui de prophète, dans le pire, celui de folle, d'hallucinée, voire de sorcière. De plus, sous la plume de Quintane, Jeanne Darc est non seulement un peu menteuse – elle avoue avoir « exagéré [son parti pris de prophète] pour pouvoir partir [JD, p. 17] » –, mais les voix qu'elle entend manquent de puissance pour la convaincre de sa mission : « Il semblait que jamais les voix ne lui donneraient un coup de pied au cul assez bon pour la propulser [...] [JD, p. 13]. » Ici, la rupture du niveau de langue sert la désinvolture. En effet, la surprise que crée l'utilisation de l'expression « coup de pied au cul » tend à faire rigoler. Or, la cohésion entre le choix de l'expression et le contenu de la phrase renforce le propos. Car la Pucelle ainsi présentée n'adopte pas le statut ou l'état d'esprit mystique que l'on attend habituellement d'une figure catholique guidée par des voix sacrées. Elle est loin de se prendre au sérieux, de croire en son statut de prophète. Jamais complètement convaincue de la puissance des « signes » que lui envoient les Saints, c'est au contraire sa croyance en l'« idée que le dauphin, véritable dauphin, ne soit pas *dauphin pour tous* » qui seule, « serait, à la longue, et en travaillant à la gêne cette incorrection, assez insupportable pour la démarrer [JD, p. 14] ». Ce n'est pas à l'extérieur d'elle-même, dans un acte divin, mais plutôt dans une conviction d'ordre politique, doublée d'un sentiment émotif – la montée de la colère –, que réside le déclencheur de sa mission : « Elle guettait donc en elle la montée de la colère, ce seuil où l'insupportable est enfin prêt à tout faire péter [JD, p. 14]. » En d'autres mots, au-delà des voix qu'elle entend, c'est surtout son engagement, cette conviction personnelle, qui la fait exister.

En ce sens, c'est encore ici en abordant avec désinvolture et précision, c'est-à-dire dans le détail, des sujets et des thématiques fondamentales dans la constitution du mythe de la Pucelle – sacralité, virginité, religion, tout y passe – que Quintane réussit à désamorcer la figure. En reprenant l'histoire du début, l'auteure semble vouloir nous rappeler qu'il y a eu bonification, que c'est l'Histoire qui a transformé la petite Jeanne en mythe. Le travail politique de Quintane consiste justement à

montrer que « peu de choses font l'histoire, que la contingence ne peut être cachée aux esprits critiques¹⁶² ». C'est ainsi que plusieurs citations mettent en lumière la précarité, la fragilité de l'Histoire qui ne tient souvent pas à grand-chose : « Grâce aux journées précédentes, nous n'avons pas vécu dans un autre pays, pas habité une autre maison, pas connu un père différent dont le nom surprend, pas pris une robe que nous n'aurions jamais portée, pas dit bonjour en breton [JD, p. 39]. » L'énonciatrice indique que l'objet est friable, et qu'il suffit de peu pour que le cours des choses soit différent. En ce sens, « [l]e travail de simplification du mythe auquel se consacre Quintane, sa capacité à banaliser plutôt qu'à glorifier, montre que l'histoire est parfois aussi ordinaire qu'une anecdote¹⁶³ ».

Mais si l'Histoire est soumise à la contingence d'événements somme toute assez quelconques, ses conséquences sont pourtant impitoyables : « D'heures et d'heures de discussions, menaces, et allusions à la torture, il n'était resté, à la fin, qu'*onglesdes pieds* [JD, p. 67]. » Paradoxalement, cette description d'un sujet sérieux comme la torture se construit en quelque sorte sur la drôlerie de l'énonciation qui garde quelque chose de l'étonnement premier. Il en ira de même jusqu'à la fin du texte, alors que la situation matérielle et spirituelle de Jeanne Darc – jugée, emprisonnée, torturée – se dégrade : « MATÉRIELLE : au geste de glisser ses cheveux sous son casque s'est substitué celui de frotter ses pieds pour en ôter le sable de la prison [JD, p. 71]. » Tout, dans cette citation sur le bain, réside dans le détail, dans la comparaison fondamentalement anodine entre les actions du soldat et celles du prisonnier. Les images mentales qui se superposent à la lecture de cette phrase sont extrêmement fortes : la Pucelle, tout en chevauchant, replace ses cheveux sous son casque / Jeanne, au cachot, se frotte les pieds pour en enlever le sable. Pourtant, grâce à la banalité des deux gestes choisis, l'auteure aborde des sujets sérieux, en échappant au lyrisme et à la grandiloquence. En effet, Quintane accumule les exemples de ce procédé de désamorçage, particulièrement vers la fin du texte, alors que son personnage se transforme peu à peu en martyr et que les thématiques abordées sont d'ordre plus dramatiques : « - Le mot *exécution* était

¹⁶² Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 250.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 253.

toujours dit au même moment que l'exécution, c'est-à-dire en retard – *exécution*, au moment où on tombait [JD, p. 70]. » Qui plus est, toute la description de la mort de Jeanne est construite sur cette dichotomie entre le caractère tragique de la scène et la naïve précision, le comique un peu trivial avec lesquels l'énonciatrice la décrit :

Voilà Jeanne se dressant toujours plus haut sur le ciel avec un poteau derrière. / [...] / - Le vent ne secoue pas sa robe, à cause des cordes. / De l'espèce d'arbre qui la maintient (chêne? hêtre? aulne? saule?), nous ne saurons rien, pour la raison qu'avec il brûla. / - Sa dernière expression, difficile à interpréter sur un visage en flammes : ou douloureuse, ou joyeuse, ou douloureuse et joyeuse. / Voit-on le sang couler quand le corps brûle? / [...] / - Lunules ou rotules, plus rien n'est discret, c'est d'un corps neuf (vain?) et compact qu'elle flambe, joyeux incendie, méchoui mystique [JD, p. 76-77].

Finalement, cette désinvolture qui passe par le jeu – notamment en télescopant, par le « méchoui mystique », deux religions distinctes – permet à l'auteure d'aborder des thématiques dramatiques (la torture, la prison, la mort), en restant loin de la grandiloquence, dont le propre est moins de travailler à amplifier le réel que de prendre un rien et d'en faire une signifiante, de le faire signifier. En outre, comme l'écrit Bertrand Leclair à propos de *Chaussure* :

On y voit comme une volonté de reprendre le langage au pied de la lettre, de lui faire signifier, avec la détermination coléreuse de l'enfant, précisément ce qu'il est censé signifier et surtout pas autre chose, de l'empêcher de fuir par le haut, de « s'élever » vers le lyrisme¹⁶⁴.

Comme nous le verrons, avec ses questionnements élémentaires et empreints d'une naïveté enfantine toute singulière, la Pucelle de Quintane se rapproche de l'idiotie telle que l'entend Clément Rosset.

¹⁶⁴ Bertrand Leclair, *op. cit.*, p. 30.

3.1.3 Jeanne Darc ou l'idiot du village

L'énonciatrice, méthodologique et subjective au possible, qui feint la confiance discursive, adopte une posture qui, selon Clément Rosset, lui permet de se rapprocher du réel : l'idiotie. Dans son acception première, l'idiotie (*Idiotès* [idiot]), signifie simple, particulier, unique. Bref, cependant que l'on conçoit d'abord l'idiot du village comme une personne ayant peu de capacités sociales ou intellectuelles, ce terme peut aussi désigner un être singulier, surprenant, différent (c'est la différence entre "idiot" au sens grec et au sens latin). Pour Rosset, c'est justement cette disposition particulière et originale propre aux modalités de l'idiotie qui lui confère du même souffle un caractère jubilatoire. C'est ainsi que Jeanne Darc, en décrivant un lieu d'une extrême banalité, le couloir, fait pourtant montre d'une superbe finesse d'esprit : « J'avais appris ce qu'est un couloir, car c'était un mot nouveau, et la chose existait fort peu dans nos campagnes. / On n'y faisait rien, mais, selon que vous y aviez pensé ou désespéré, c'était un endroit important [JD, p. 68-69]. » La citation précédente rappelle sans conteste les *remarques* du livre éponyme, qui se déclinaient aussi sur la modalité de l'idiotie, de la naïveté, prenant indubitablement un caractère enfantin et pourtant extrêmement juste et précis. Or, toute la force de ces phrases réside dans les questionnements qu'elles posent : « [...] y a-t-il une quelconque possibilité d'être bossue dans une armure [JD, p. 35]? », « Pour quelle raison elle debout les bras ballants la contourne-t-on, alors qu'assise à traire ou à tirer un fil d'un bouton, on s'arrête pour le seul recul de la voir faire [...] [JD, p. 23]? » En d'autres mots, c'est parce que l'énonciatrice est dubitative que ses pensées ne peuvent être considérées comme des truismes. La Jeanne Darc de Quintane fait montre d'une vivacité d'esprit et d'une intelligence toutes particulières : « À vivre le nez sur la vitre, on ne s'aperçoit que tardivement de l'allure qu'on a [JD, p. 56]. », « La poignée de l'épée est aussi importante que la lame, non pour d'ornementales raisons, mais parce qu'une épée sans poignée ne peut être tenue [...] [JD, p. 21]. » En questionnant et en intellectualisant naïvement toutes ses actions, dans un rapport à la fois idiot (particulier) et très matérialiste – c'est-à-dire organique,

corporel et concret – du monde qui l'entoure, le personnage se présente comme une conscience extra-lucide, constamment tendue entre l'évidence et le doute.

Qui plus est, l'altérité empreinte d'étrangeté qu'est l'idiot du village prescrit une relation paradoxale avec la communauté – elle s'en moque et le juge, tout en le protégeant : « - Certains villageois la traitent de feignasse [JD, p. 16]. », « *En réalité, lors de sa première vie, elle cousait déjà miraculeusement bien /* mais cette application surnaturelle, on la tenait pour un soin peut-être excessif mis au travail, presque une maniaquerie [JD, p. 16]. » Et comme les autres, Jeanne Darc est consciente de sa différence :

– Étant donné qu'en dehors des très jeunes enfants chacun pense qu'il travaille, et pense des autres qu'ils travaillent – même si pas autant –, elle devrait très naturellement s'inclure dans le groupe; or, il suffit qu'elle change d'activité (qu'elle passe du filage au tissage, p.ex.) pour qu'un moment d'intense soulagement rende incertain l'effort qu'elle se prépare à produire : peut-on être aussi heureuse et détendue, à l'approche du travail? Le travail serait-il un état d'esprit?/– Pourtant, tout le monde autour d'elle a l'air de travailler vraiment./– Ils s'épongent le front et se plaignent./– Sainte-Catherine lui a dit qu'il ne fallait pas qu'elle se plaigne./– En conséquence, elle n'a pas l'air de travailler./– Mais les autres y voient qu'elle a l'air de ne pas travailler [JD, p. 11].

La citation précédente montre que Jeanne Darc possède une sagacité hors du commun : en désignant le travail comme un état d'esprit et non un état de corps, elle s'éloigne de la conception que partagent les autres villageois, pour lesquels c'est la douleur physique de l'effort qui compte.

C'est donc au moyen de questionnements concrets et par une intellectualisation constante de ses actions que sont abordées, par la bande, des interrogations essentielles. Pourtant, l'auteure ne se prend jamais vraiment au sérieux; dès qu'elle fait surgir chez son personnage des questions métaphysiques, comme lorsque Jeanne se demande « [q]ue faire pour que l'action soit encore plus agissante et que la contemplation soit encore plus contemplante [JD, p. 23]? », ce questionnement presque philosophique, Quintane le diffracte, rompant l'effet de profondeur. Retourné comme un gant, l'énoncé perd toute possibilité d'affect et de pathos

poétique : « Sûr que parvenu à ce stade de la question de la contemplation et de l'action, n'importe qui songeait, d'emblée, à se défoncer [JD, p. 23]. » Tout comme nous l'avons vu auparavant avec le « coup de pied au cul » ou le « tas de ferraille », l'utilisation de l'expression « se défoncer », qui provient indéniablement du langage contemporain à l'auteur du texte plutôt qu'au vocabulaire du personnage, crée un effet de saut temporel qui désamorce la possibilité de profondeur du questionnement et propulse le lecteur hors de l'affect. Mais plus encore, cet *anachronisme langagier*, qui repose sur une dichotomie flagrante entre deux niveaux de langue dans une même phrase, crée une effraction dans le langage, une surprise de l'ordre du comique, voire du burlesque. Or, le texte de Quintane est rempli de juxtapositions de discours, de confrontations et de mélanges de tons, de genres ou de styles qui engendrent un effet permanent de surprise. Ce procédé lui permet encore une fois d'adopter un style faussement idiot, de ne rien prendre au sérieux, de jouer l'insignifiance contre la profondeur, et de s'éloigner de ce fait de la grandiloquence et des procédés propres au renouveau lyrique en poésie.

Ainsi, pris dans son sens premier, l'idiotie correspond à un fait singulier, sans reflet ni double; le réel en est l'exemple le plus approprié, au sens où il est autosuffisant, « plein ». De ce fait, l'image du réel est automatiquement fausseté, leurre, car comme l'écrit Rosset : « L'écart entre le réel et sa représentation aboutit à la valorisation grandiloquente de l'image au détriment de la réalité¹⁶⁵. » Or, la fiction, en se réclamant de cette imagination, permet bien souvent de mimer cet écart, d'en rappeler la présence constante. Grâce à « une écriture plane, soucieuse du détail négligé (parce que négligeable ou perçu tel), cherchant en Jeanne le petit plutôt que le sublime¹⁶⁶ », le texte de Quintane subvertit le mythe. Et c'est dans cette subversion même que se rencontrent l'infra-ordinaire de Perec et le concept d'idiotie de Clément Rosset. Il y a chez eux un désir commun, celui d'aborder avec précision et désinvolture des thématiques fondamentalement sérieuses, de jouer l'insignifiance contre la profondeur et d'éloigner à tout prix la grandiloquence. Bref,

¹⁶⁵ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶⁶ Nathalie Quintane, *Saint-Tropez – Une Américaine*, Paris, P.O.L, 2001, quatrième de couverture.

en mettant à mal, de manière désinvolte, les idées reçues sur la Pucelle, l'énonciatrice adopte ici un style ingénument provocateur.

3.2 Dichotomies et espaces conflictuels

À la fois mythique et terre-à-terre, dubitative et convaincue, bergère et soldate, la Jeanne Darc de Quintane se présente comme un personnage fondamentalement conflictuel. En effet, on ne peut nier qu'entre la gardienne de moutons et la chef d'armée, il y a deux vies. Toutefois, Jeanne est inconsciente de son dualisme, elle ne sent « pas du tout sa mue [JD, p. 16] ». Qui plus est, le télescopage permet d'aborder des tensions plus vastes, puisque s'affrontent, à travers ces deux éléments contradictoires, à la fois l'idiotie des faits, que sous-tend le statut de bergère (l'individu anonyme et sans singularité), et la grandiloquence de l'Histoire, étendard de guerre de la soldate (mythe de la femme qui sauve son pays des envahisseurs). Or, comme le fait remarquer Farah :

En repérant ces binômes antithétiques, on voit à quel point Quintane veut faire de sa Jeanne un personnage divisé. Ce dualisme est repérable entre la pensée et l'action, les anecdotes et l'histoire, le baroque et l'austérité, la voix et l'écriture, l'ordre et le désordre¹⁶⁷.

Ainsi, constamment tendue entre des pôles contraires, pourtant inextricables et homogènes, le personnage de Quintane va à l'encontre des récits et discours lénifiés que son histoire a habituellement générés. Nous verrons qu'en multipliant les espaces conflictuels, le texte entraîne des zones de tensions qui font éclater la fausse unicité du personnage, et ce parce que Quintane refuse de résoudre ces ambivalences.

¹⁶⁷ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 246.

3.2.1 Les deux vies de Jeanne

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, avec *Jeanne Darc*, l'auteure ne focalise le récit ni plus particulièrement sur le statut de bergère de Jeanne ni sur son statut de soldate. Au contraire, l'alternance des descriptions crée continuellement un effet de juxtaposition qui permet au lecteur de bien concevoir le double registre du personnage. Dans la citation suivante, le parallèle entre la robe et l'armure est révélateur. En rapprochant deux vêtements aussi opposés, Quintane montre que Jeanne n'a pas « deux vies » indépendantes – que de la surveillante de moutons à la fille chevauchante, l'état d'esprit du personnage reste le même :

Jeanne, ayant revêtu son armure, passe beaucoup de temps à s'observer dans les différentes parties de cette armure, par pièces détachées, sa personne descendant et remontant selon qu'elle considère plutôt les lames, de métal articulées, qui couvrent les pieds, ou plutôt l'épaule./Quand elle marche, elle ne marche pas toute ensemble, mais se suit, indépendamment et tour à tour, dans chaque partie de son nouveau costume./De même, ayant porté une robe neuve, elle s'était trouvée réduite à sa robe plusieurs jours d'affilée, sa forme, son poids, et sa couleur, pesant dans sa tête./Reconstruite provisoirement autour de sa robe, elle n'avait guère de latitude pour penser à autre chose : prévoir, décider. À peine avait-elle encore le champ nécessaire pour obéir à un ordre [JD, p. 19-20].

Ainsi, la robe et l'armure possèdent le même statut, sont des « costumes » dans lesquels on se regarde et qui paralysent. C'est incontestablement la *nouveauté* du vêtement et non son essence qui capte Jeanne dans un certain état d'esprit, état de contemplation et d'inertie. Qui plus est, le lexique utilisé pour parler de ce que Jeanne n'arrive plus à accomplir dans sa nouvelle robe rappelle paradoxalement celui de la guerre : Jeanne n'arrive ni à *prévoir* ni à *décider*. Elle n'a plus le *champ* nécessaire *pour obéir à un ordre*.

Si les villageois tenaient dans le départ de Jeanne « et surtout dans son non retour, la certitude qu'elle avait bien *deux vies* [JD, p. 16] », Quintane nous prouve

rapidement que cette conception est fausse :

Vue de l'extérieur, une séparation fatale, organisée de haut par une instance fatale, sous forme d'accumulations sonores et lumineuses. *En réalité, lors de sa première vie, elle cousait déjà miraculeusement bien/mais cette application surnaturelle, on la tenait pour un soin excessif mis au travail, presque une maniaquerie* [JD, p. 16].

L'image que se font les villageois des deux vies de Jeanne s'oppose littéralement, dans cette citation, à la réalité. Et la description de la séparation a quelque chose de tragique, puisque c'est la fatalité de l'événement céleste qui marque. Paradoxalement, si sa miraculeuse qualité de couturière était considérée péjorativement lors de sa première vie comme une maniaquerie, une obsession, sa détermination à défendre le Dauphin, elle, est envisagée comme étant de l'ordre du surnaturel, prédestination divine et sacrée, directement organisée par une instance céleste. Or, il y a bel et bien pour Jeanne « une vraie unité des moments de la vie [JD, p. 38] ». Ayant toujours été appliquée, avisée et prudente – prévoyante –, elle est dédiée avec autant d'entrain à ses tâches de paysanne qu'à celles de chef de troupe, et ses qualités d'organisatrice la poussent presque naturellement du troupeau à l'armée :

Bien avant de faire le plan d'un trajet, de ma première campagne, d'une bataille, je préparais déjà, la veille, la nuit dans notre lit, le matin au réveil, la route du troupeau, la laine à filer, et je voyais les œufs s'ouvrir avant qu'ils tombent dans la poêle, et mon oncle tâchant de ne pas couper le jaune. /– Je n'ai jamais cousu un bouton sans m'être vue, avant, coudre le bouton [JD, p. 37].

Ce que Quintane démontre plus particulièrement, par cette dichotomie entre la pensée et l'action, c'est la bonification que l'Histoire a opérée sur la figure de la Pucelle, transformant son existence en une légende intemporelle, sa complexité en image fixe et indélogeable : « L'apparente coupure (première partie de ma vie, deuxième partie de ma vie), sorte de trope [...] rehaussée pour conjurer la peur, au final, d'être gnan-gnan [JD, p. 56]. » Dans la citation précédente, l'utilisation du terme "trope" est loin d'être ingénue, puisque ce mot désigne, en rhétorique, un type de figures de style qui consiste à employer un mot ou une expression dans un

sens détourné de son sens propre. Ainsi utilisé, le trope conduit à une diminution ou une transformation de la contingence du mot, et même, plus particulièrement, du sens d'un mot. Les expressions qui en résultent sont figées, deviennent des formules fixes qui perdent peu à peu leur caractère imagé, passant dans le langage sans même que l'on s'en rende compte, se transformant tranquillement en lieux communs qu'on ne remarque tout simplement plus. En d'autres termes, le trope fonctionne comme le mythe, il déforme le signifiant, puis naturalise le concept. Bref, pour reprendre les termes de Farah, Quintane « insinue que ce pouvoir du mythologique de bonifier le passé peut occulter totalement la nature première des éléments qui font l'objet de cette bonification¹⁶⁸ ». L'utilisation de la première personne nous indique clairement que la principale intéressée n'est pas seulement consciente de cette bonification, mais s'en sert aussi pour se défendre d'être, *au final*, puérile.

En multipliant – chez une figure qui les a depuis longtemps perdus – les espaces conflictuels, l'auteure redonne à Jeanne Darc une géographie, une histoire, une littérature, tout en montrant que ces dichotomies sont loin d'être hétérogènes, et que même la principale intéressée les trouve incongrues. Par exemple, Quintane écrit :

[...] à l'intérieur de ces deux vies, disons, d'intensités diverses, les événements ne peuvent qu'être traités de la même façon : un assaut, comme un rassemblement de troupeau; les soldats qu'on calme, comme un chien qu'on rudoie (Jeanne s'adapte, mais ne change pas)./- Sa personnalité de gardeuse ne s'est pas détachée et perdue en cours de route, mais projetée, elle s'est étendue, bonifiée [JD, p. 38].

La juxtaposition est on ne peut plus révélatrice : les compétences de la bergère l'ont menée du troupeau à l'armée, et ce grâce à une bonification qui passe nécessairement par le mythe. Cette dichotomie « première vie/deuxième vie » fait aussi apparaître que la temporalité est disjointe, que la conception diffère d'une vie à l'autre, soulignant ainsi l'opposition entre le temps cyclique propre à la bergère et la téléologie qui appartient à l'existence de la soldate et de la prophète.

¹⁶⁸ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 247.

3.2.2 Passé, présent, futur : les trois temps de Jeanne

D'abord, les occupations de paysanne supposent un temps futur infini, un cycle sans commencement et sans fin (qui rappelle les régimes d'historicité chrétiens et anciens, tels que les conçoit par François Hartog¹⁶⁹) :

Du fait que Jeanne ait à s'occuper de ses moutons, de sa laine, de ses cheveux, de la cuisine, de ses ongles et de l'opinion qu'ont d'elle les voisins, se construit un emploi du temps toujours futur, des choses à faire tant qu'il y aura des voisins et qu'ils parleront, tant qu'elle aura des cheveux, tant que ses ongles pousseront, tant qu'il y aura des moutons et qu'ils brouteront dans le temps [JD, p. 12].

Les journées, tout comme les occupations qui les caractérisent, se ressemblent, se répètent, n'entraînent aucune surprise, ne déclenchent aucune attente. Du mouton à tondre, à l'ongle qu'il faut couper, en passant par le plat qu'il faut avaler (« de plus en plus de choses faites faisant de plus en plus la personne [JD, p. 12] »), Jeanne reste la même, réitérant jour après jour les mêmes gestes qui la déterminent. Par ailleurs, à cette temporalité cyclique s'oppose une conception téléologique du temps; les batailles se répètent, bien sûr, mais l'issue de la guerre est prévue d'avance, prédestinée, inévitable. Jeanne est soumise au système téléologique de conception du temps qui estime que l'action est déterminée par les résultats de celle-ci dans le futur. C'est pourquoi Quintane écrit que la Pucelle devra entreprendre

une route où il ne faudrait pas s'arrêter avant d'en avoir fini, parvenir au bout d'un terme déjà passablement dit, s'engager et engager les batailles elles-mêmes, secouer les garants, dédiés à une défaite redéfinie comme un choix [JD, p. 13-14].

¹⁶⁹Voir chapitre I.

Cette dernière citation suppose que Jeanne connaisse d'emblée la finalité de son histoire, sachant d'avance – bien que décidée malgré tout – qu'elle ne survivra pas à sa mission. Or, c'est au moment où la Pucelle assume son nouveau rôle de guerrière que la temporalité se modifie. En effet, Quintane écrit :

Elle [Jeanne] s'est mise à la guerre pour que la guerre finisse. Aussi a-t-elle affirmé que dans sept ans (la véritable phrase était : "Il ne faudra pas plus de sept ans pour que la guerre s'essouffle"), il n'y aurait plus de guerre./– En vérité, tant que la guerre n'a pas pris fin, l'affirmation qu'elle doit prendre fin dans sept ans a presque plus de réalité que cette guerre se faisant, et qui oscille entre reprises et cessez, cris et cris de victoire, hurra! pas de prisonniers [JD, p. 41].

Mais cette disjonction temporelle, qui peut d'abord avoir l'air de la seule véritable scission entre les deux vies de Jeanne, s'avère être un leurre. Car si la citation précédente permet de révéler que la parole prophétique, la certitude d'une finalité, a plus de valeur que la réalité elle-même, cette réflexion n'empêche pas Jeanne « d'en avoir assez de devoir déjà, chaque matin, assouplir couchée son dos bloqué par les trop longues chevauchées [JD, p. 41] ».

Grosso modo, entre le temps cyclique du passé, le futur caractérisé par l'issue glorieuse de la guerre et l'immobilisation de Jeanne dans le présent, rien n'est réglé. En effet, Quintane écrit : « exaltée sur son cheval [JD, p. 16] », la Pucelle ne pouvait s'attarder ni sur son passé ni sur son futur, car « la partition brusque l'avait coincée dans le présent, et c'est dans le présent qu'elle comptait lever les sièges et faire le dauphin du dauphin [JD, p. 17] ». En ce sens, c'est parce que l'auteure se refuse à résoudre ces nombreux paradoxes que sa présentation du personnage rencontre une part d'insaisissable et ainsi se rapproche du réel. Clément Rosset écrit dans son traité sur le réel et l'idiotie que : « Tout ce que peut faire le langage, encore une fois dans le meilleur des cas, est de montrer combien il est impuissant à dire ce qu'il cherche à dire¹⁷⁰. » La littérature est par excellence l'art du « rater mieux¹⁷¹ ». Cette

¹⁷⁰ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 117.

¹⁷¹ Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1982, p. 8.

question du décalage, du différé qui mènerait inévitablement à l'échec du langage, est commune en littérature; romanciers, critiques, poètes et essayistes se sont penchés maintes fois et de multiples manières sur la question. Demandons-nous s'il n'y aurait pas une autre issue, et si ce refus de résoudre les paradoxes, par exemple, ne serait pas une alternative valable à l'incapacité du langage à coïncider avec le réel. N'y a-t-il pas dans cette honnêteté intellectuelle, celle qui sait qu'elle ne réussira pas, celle qui redéfinit sa défaite comme un choix – pour reprendre la phrase de Quintane – quelque chose comme une troisième option, comme une autre avenue, une nouvelle issue possible?

3.2.3 Corporalité de Jeanne; le corps démythifiant

Tout d'abord, le texte de Quintane – sans entrer dans les descriptions physiques : couleurs des yeux, des cheveux, taille, poids, etc. – multiplie les références et les considérations concernant le corps de Jeanne. Dès les premières pages, l'importance que prendra la corporalité dans l'épopée johannique apparaît au moyen des voix qu'entend le personnage. Sainte-Catherine dit à la Pucelle : « tes genoux guideront des chevaux [JD, P. 7] », « Par tes oreilles va ta vie [JD, p. 7] » – déclaration d'ailleurs étonnante venant d'une entité sacrée et immatérielle, mystique et évanescente – affirmant la prépondérance de la corporalité dans sa mission future.

Ensuite, Quintane ne manque pas de souligner la corrélation entre la corporalité et l'énonciation, mettant en lumière, par l'opposition debout/assis, l'idée selon laquelle la position même du corps transforme l'essence de ce que la personne énonce :

– Dans la négociation, il y a quelques phrases-clefs qui ne peuvent se dire que debout./– Le soin que je mets à être correctement assise, et à regarder mon interlocuteur droit dans les yeux, modifie mes phrases – “Fabriquez-moi une armure”, proposition debout, devient, assise :

“J’aimerais quelque chose pour me protéger.”/– Ainsi ai-je vite compris l’avantage que je pouvais tirer à être debout quand je parle [JD, p. 40].

Le corps de Jeanne possède indéniablement une incidence sur son énonciation, et c’est ainsi qu’elle apprend peu à peu à l’utiliser de manière efficace, agissante. Et comme le corps a un impact sur l’état d’esprit, les sentiments, la Pucelle utilise aussi certaines techniques pour modifier l’humeur de ses soldats :

– Depuis qu’elle leur fait chanter le psaume 22 après l’assaut, les pillages ont diminué [...]./– Aussi ces chants sont associés à une technique de respiration qui, abaissant et haussant la colonne d’air de l’abdomen au col, calme les esprits tout en développant la capacité thoracique [JD, p. 28].

C’est une technique qui, comme le prescrit Marcel Mauss, procède du concret à l’abstrait, et non inversement¹⁷², et permet ainsi de modifier l’esprit en modérant l’humeur des troupes. Pourtant, Jeanne sait parfaitement que cette technique pourrait « tout aussi bien mener à la recrudescence des exactions [JD, p.28] ».

Or, c’est la contingence, la friabilité du corps qui génère le plus de tensions dans le texte de Quintane. En effet, l’auteure remarque à quel point la matérialité de l’anatomie de Jeanne est fragile :

Il suffirait d’une modification minime de son anatomie pour qu’elle soit un peu moins, ou plus difficilement, Jeanne Darc : – qu’elle porte des mains tournées à l’envers, pour qu’elle soit contrainte d’inventer une autre manière de prier,/– qu’elle ait yeux et bouche enfoncés dans le ventre, pour ne pas pouvoir mettre de casque [JD, p. 55] [...].

Manière de dire que l’homme est soumis à son corps, que Jeanne d’Arc aurait pu ne pas exister, ou ne pas pouvoir réaliser sa mission, changeant ainsi le cours de l’histoire.

¹⁷² Lire à ce sujet Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Journal de Psychologie*, vol. xxxii, n°3-4, 15 mars-15 avril 1936.

En d'autres mots, la multiplication des descriptions corporelles et de l'implication du corps dans l'existence de l'homme replace Jeanne dans l'humanité, relativisant son histoire, en lui redonnant une corporalité que l'auteure ne manque pas une occasion de souligner. Qu'il s'agisse des ongles de Jeanne, qui lui permettent de voir le temps qui passe : « on peut s'y retrouver rien qu'en suivant la propre poussée de ses ongles [JD, p. 46] », ou encore de la dégradation de son corps à la suite de l'emprisonnement : « elle maigrit, y compris des bras [JD, p. 71] », Quintane met en lumière la conformité ainsi que la fragilité du personnage. Elle nous présente la Pucelle avant le mythe, réinscrivant dans son épopée l'importance de la souffrance physique, de la contingence d'un corps ordinaire, c'est-à-dire semblable aux autres, aux prises avec les mêmes difficultés, les mêmes douleurs, les mêmes qualités. Et lorsque Jeanne pense : « nos traces : des coulées, des pelotes, des fientes; pas plus qu'un blaireau [JD, p. 35] », elle relativise de ce fait toute l'expérience humaine, remarquant avec justesse le caractère modeste d'une vie. Cette démythification qui passe par le corps se conclue avec la mort de Jeanne, « [l]a soldate redevient bergère avant de monter sur le bûcher où Quintane, dans une belle composition, fond l'avancée de l'armée et des flammes¹⁷³. » :

– Le circuit patiemment construit – de Domrémy à Auxerre, de Gien à Bourges, de Sens à Paris, de Reims à Soissons, d'Arras à Rouen – entame sa dernière progression, des pieds aux chevilles, des genoux aux tendres cuisses, du téton à la nuque, du menton vibrant aux narines frémissantes (et c'est de la bouche que sort la colombe) [JD, p. 77].

Ainsi, si *Jeanne Darc* s'entame avec le corps, il ne l'excède pas non plus; Quintane termine son texte par la mort de la Pucelle, signe encore une fois que l'on ne participera pas à la vie posthume du personnage, comme l'histoire l'a fait avec la véritable figure : « – Sa respiration spasmodique est stoppée par la toux. / – Et ses yeux tournent dans leurs orbites [JD, p. 77]. »

¹⁷³ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 252.

3.3 Jeanne est la guerre

Il est indéniable qu'avec son texte sur la figure de Jeanne Darc, Nathalie Quintane se frotte à l'une des thématiques les plus présentes dans la littérature depuis des siècles : la guerre. En effet, la récurrence de ce motif, souvent utilisé comme métaphore du champ littéraire, n'est plus à prouver. Or, ce qui frappe d'abord, c'est que contrairement à ce que l'on attendrait de Quintane, l'analogie militaire, ici, n'est pas prise en charge sur le mode parodique. Venant d'une auteure extrêmement lucide quant au risque de tomber dans la grandiloquence (surtout lorsqu'on se confronte à l'image littérature/guerre), l'emploi du thème militaire ne peut être innocent. Comme nous le verrons, Quintane l'aborde de biais, alternant action et contemplation, fiction et invention, guerre et littérature, avec tout le sérieux que convoque une telle thématique. La guerre devient ici un moyen de réfléchir la littérature.

3.3.1 La guerre, cette machine à fictions

*[...] la préparation à la guerre me
donne le goût de l'invention.*

Nathalie Quintane
Jeanne Darc

Dans le texte de Quintane, la guerre est un motif aux riches possibilités interprétatives, car il appert bien vite que la métaphore militaire sous-tend en fait toute l'existence de l'héroïne. Effectivement, sans guerre, Jeanne Darc n'est plus qu'une bergère, muette et anonyme, décalée du monde : « – Avant mon premier assaut, il y avait un monde entre le monde et moi : les cloches sonnaient, mon père criait, les moutons bêlaient [JD, p. 25]. » Contrairement à cette existence dans laquelle elle n'a que peu de latitude pour agir, plus déterminée par les événements que les déterminant, « la guerre à l'état vif dresse Jeanne dans un air homogène jamais démenti, où elle ne se sent ni de trop ni manquante [JD, p. 42] ». Signe que

la belligérance devient pour elle un « *illico presto* généralisé : *illico presto* les assauts, *illico presto* l'artillerie, *illico presto* les champs [JD, p. 32] ». Cette immédiateté des événements, cette obligation de faire, a la propriété de rendre « les choses concrètes par l'action [JD, p. 27] ». Car c'est paradoxalement « aussi par le caractère contingent de l'histoire que les hommes deviennent des héros, forcés par les événements d'agir, de défendre leur peuple¹⁷⁴ ». Et cette propension de la guerre à concrétiser l'insaisissable est aussi une disposition de bonification qui permet de faire signifier l'in-signifiant. Manière de dire que la guerre mythifie l'histoire en évacuant bien souvent le contexte accidentel des actions des hommes, devenant ainsi une machine à fictions, à idéologies.

C'est d'ailleurs en accumulant les exploits et les victoires que le personnage devient meilleur; les acquis de la guerre et les récits que l'on en fera en viennent alors à prendre plus d'importance que la sacralité de la mission elle-même : « Jeanne s'interroge sur le bien-fondé de nommer sa fille future Catherine, alors que le prestige et l'efficacité du nom Jeanne ont partout été prouvés par les batailles, effaçant partiellement ceux de Michel et Catherine en s'y superposant [JD, p. 51]. » Cette citation illustre clairement que les victoires surpassent bien vite les voix qui les ont incitées. L'analogie entre la littérature et la guerre, sur laquelle nous reviendrons plus loin, est ici doublée de la capacité imaginative qu'elles ont en commun. Car si Jeanne peut être analysée comme étant l'avatar de Quintane dans le champ, son double imaginaire, la guerre est ici l'incarnation de la littérature, par sa capacité de « modifier les événements, de mettre les gens à la fois sur le mode de l'attaque et de la défense, de générer de l'inventivité. La guerre, métaphoriquement du moins, ouvre l'accès à l'imaginaire, permet de se frotter au monde¹⁷⁵ ». C'est ainsi que Quintane écrit :

– Être sur son cheval galopant vers une ville à ouvrir affirme et soi et le paysage – l'herbe est plus verte que le vert, les maisons, même la

¹⁷⁴ Julien Lefort-Favreau, « Bouter les Allemands hors de France. Jeanne d'Arc dans *Formation* de Pierre Guyotat », dans *Analyses*, vol.7, n° 3, automne 2012, p. 292.

¹⁷⁵ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 249.

plus décatie des cabanes, sont maisons, on se figure leur intérieur, chaises et table dans l'unique pièce au sol battu, tout en passant au galop devant les traits verticaux du mur en lattes./– avant la guerre, et avant la *définition* qu'elle confère, la maison est opaque, celui qui y vit et à qui elle appartient en ferme l'accès, même au pillage de l'imagination [JD, p. 42].

Pourtant, Quintane est loin de faire le plaidoyer de la guerre, au contraire, elle montre bien toute la part de fiction qui entoure le récit des batailles : « – J'ai mis quelques temps à découvrir que la clarté de la guerre ne résidait pas dans l'assaut, mais dans le déroulement chronologique de la bataille remémorée [JD, p. 60]. » Or, son énoncé dépasse ici les simples limites du texte; en soulignant la part de fiction qui entoure le récit (la remémoration) des événements, elle développe par la bande l'ébauche d'une réflexion sur l'Histoire comme fiction, comme narration. En effet, étant donné qu'il existe plusieurs manières de raconter les faits, même le plus objectif des historiens devra construire un récit. Puisque « toute sélection de matériel est en un sens une intervention dans l'histoire, et [que] tous les critères de sélection placent le cours [...] des événements dans certaines conditions dont l'homme est l'auteur¹⁷⁶ », l'historiographie n'est pas déchargée de sa part de fiction. Nous pouvons dire, à la suite de Ricoeur¹⁷⁷, que l'historien établit les faits, certes, mais que son œuvre est néanmoins offerte, notamment par le biais de l'interprétation du lecteur, à un processus de révision constant et illimité qui fait de son écriture une perpétuelle réécriture. Ainsi, à l'instar de la littérature, l'Histoire donne un sens à l'événement et le sépare inévitablement de ce qu'il a été.

Et lorsqu'elle écrit : « Plus les batailles s'accumulent, plus ma virginité s'étend [JD, p. 27] », Quintane souligne que même « la vertu est soumise aux armes¹⁷⁸ », que la guerre est plus souvent qu'autrement du côté des vainqueurs et de la boursofflure de l'événement. Au-delà des voix qui la guident, c'est surtout l'engagement de la Pucelle qui la fait exister. Mais l'auteure ne s'engage pas sous

¹⁷⁶ Hannah Arendt, « Le concept d'histoire » dans *La crise de la culture*, Patrick Lévy (trad.), Paris, Gallimard, 1972 [1954], p. 68-69.

¹⁷⁷ Lire à ce sujet : Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁷⁸ Alain Farah, « La possibilité du choc », *op. cit.*, p. 249.

contrainte, elle est bien consciente que rien ne force à la confrontation. « [R]adicale et spontanée [JD, p. 27] », elle dit : « si tu n'aimes pas la guerre, change de guerre [JD, p. 27]. »

3.3.2 La littérature est-elle militaire?

- Les villes, de loin, ont l'air plates./- Il faut
donc laisser au cerveau le temps de leur
restituer le volume./- Et ne pas oublier que le
plan d'une attaque (en deux dimensions)
sera, attaque, en trois dimensions, et qu'on
s'enfoncera dans son dessin.

Nathalie Quintane
Jeanne Darc

De Marinetti, considéré par plusieurs comme le premier *avant-gardiste*, à Bourdieu et ses théories du champ littéraire, en passant par l'engagementsartrien et toutes les plus récentes déclinaisons du terme résistance, difficile de nier la prépondérance du lexique militaire lorsque vient le temps, pour les analystes comme pour les auteurs eux-mêmes, de parler de littérature. Dans *Formage*, Quintane écrit – avec un humour lucide quoique modeste – que « [d]e nombreuses métaphores figurent la littérature comme une grande guerre, une grande guerre clandestine (bien que publiée), un bon (sympa) moyen d'en découdre¹⁷⁹ ». Or, c'est justement parce qu'elle est consciente du caractère fallacieux du lexique militaire – qui sert plus souvent qu'autrement la cause de la grandiloquence et du pouvoir – que Quintane ne fait pas l'apologie de la belligérance. En invitant quiconque ne s'y plaît pas à changer de guerre, l'auteure souligne l'énorme fossé qui sépare la littérature et la réalité militaire. Elle sait pertinemment qu'elle se frotte ici à un concept qui demande d'être manié avec soin. Néanmoins, force est d'admettre qu'il est difficile d'expulser, dans un texte sur la figure de Jeanne d'Arc, la thématique martiale. Quintane n'en fait toutefois pas une recette, mais l'utilise plutôt comme un outil de réflexion et de questionnement sur la littérature, l'écriture et le langage, se servant de son personnage comme d'un avatar de sa propre position dans le champ.

¹⁷⁹ Nathalie Quintane, *Formage*, Paris, P.O.L, 2003, p. 53.

En effet, elle s'attarde notamment à décrire les pensées de Jeanne par rapport à son apprentissage de l'écriture : « – Bien qu'il m'eût été plus utile d'apprendre à écrire debout, ou assise en mouvement (cheval), m'ayant été tendu (une chaise) sans autre forme de procès, je m'y suis assise, comprenant par là qu'on commence à écrire en s'asseyant [JD, p. 49]. » Toute la suite de la page quarante-neuf se constitue de constatations plus ou moins naïves concernant l'expérience que fait la Pucelle de l'écriture : « – Je m'arrête entre chaque lettre, n'ayant jamais songé à observer la peau de mes doigts d'aussi près [JD, p. 49]. », « – La fois où j'ai voulu suivre de l'œil la lettre en train de se faire, je n'ai pu la terminer [JD, p. 49]. » Si cette description de l'écriture s'attarde essentiellement au *geste* d'écrire, à son fonctionnement, à l'expérience corporelle de l'écriture, il reste que Quintane consacre une page complète à cet apprentissage, alors qu'elle n'aborde jamais le maniement de l'épée, hautement plus important – il faut en convenir – pour une soldate que sa manière d'écrire, de former des lettres. Il y a, dans cette description, une importante ambivalence que l'on retrouve en continue dans le texte. En effet, l'auteure, tout en nous rappelant que « [...] la poignée de l'épée n'est pas la pointe d'une plume [JD, p. 49] », souligne tout de même, par comparaison, leur correspondance.

Ainsi, bien entendu la littérature n'est pas la guerre, tout comme Jeanne Darc n'est pas Quintane, mais la métaphore qui permet d'aller de l'une à l'autre reste prépondérante, efficace; c'est pourquoi l'auteure saura la disséminer ailleurs dans l'œuvre, par exemple en comparant ses soldats à des « hommes à idées » dont la « teneur intellectuelle de frénésie [...] les porte à leur comble [JD, p. 30] » ou encore en soulignant l'utilisation par la Pucelle d'un procédé proprement littéraire, l'analogie, pour illustrer son plan d'attaque à ses soldats :

Grâce au procédé de l'analogie, Jeanne peut expliquer une chose en en montrant une autre :/Quatre œufs claqués sur une planche sont des tours, des rognons les créneaux, une pastèque la distance qu'il reste à parcourir (plus que deux tranches)/Des choses disponibles et

maniables, la nourriture non encore cuite fournit de petits pions, ou éléments, propres à mettre au point encerclements, ruses, pénétrations [JD, p. 45].

On a ici affaire à une sorte de mise en abyme, où l'auteure explicite son propre procédé analogique au travers de son personnage.

Ensuite, Gilles de Retz, maréchal de France et compagnon d'arme de Jeanne, lui adresse des propos qui pourraient tout aussi bien viser l'auteure elle-même :

– Vraiment, Jeanne, je comprends qu'on puisse s'engager pour défendre une cause, fût-elle perdue, dût-on n'en récolter que critiques et sarcasmes, mais le faire avec une telle constance, et un tel acharnement, il y va d'une perversion de la volonté, ou d'une implication trop aliénante pour ne pas être suspecte : tu as trop de part, dans ce que tu fais [JD, p. 57].

Cette phrase pourrait très bien s'adresser à l'écrivain dont les soucis formels sont souvent soupçonnés de n'être que « jeux gratuits et exténués¹⁸⁰ », occultant de ce fait l'intérêt que « présentent ces recherches, pour qui se demande s'il existe encore une littérature vivante capable de renouveler notre langage et notre perception du monde¹⁸¹ ». Ainsi, certains auteurs contemporains attachés à la forme, à la régénération du langage – Quintane est de ce lot – sont-ils accusés d'intransitivité radicale, acharnés à travailler la langue et à n'être jamais compris, désirant même cette incompréhension, pervertis par cette volonté, suspects aux yeux des autres. Nous en convenons, l'analogie est ici implicite. Pourtant, on ne peut pas nier que le lexique militaire se présente souvent dans l'œuvre comme une métaphore claire de la position de Nathalie Quintane dans le champ, une analogie qui la pousse aussi à réfléchir, au moyen de son personnage, à l'invention littéraire :

Elle [Jeanne Darc] songe à de nouvelles formes d'assaut./– Malheureusement, le nombre des ruses militaires est restreint; on n'obtient, au mieux, qu'une nouvelle association de ruses anciennes, l'emboîtement d'une ruse dans une autre, ou un enchaînement

¹⁸⁰ Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 238.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 238.

inattendu. Telles qu'elles sont construites, les villes ne peuvent être abordées, voire prises, que de 7 manières : par la porte, porte ouverte, par la porte fermée défoncée, en escaladant les murs, en abattant les murs, en pratiquant une brèche, par le haut en projetant armes, objets, l'incendie, par le bas en creusant une galerie./—En agitant au-dessus des créneaux des têtes, piquées dans des lances, 8 manières [JD, p. 26].

Cet énoncé s'applique de façon on ne peut plus évidente à l'invention littéraire, manière de dire que si tout a déjà été fait, que le nombre de ruses est restreint, il reste encore la possibilité de recycler l'ancien pour créer du nouveau, pour faire surgir la surprise. Et comme si l'analogie entre ruses militaires et renouvellement des formes d'écriture n'était pas encore assez claire, la narratrice renchérit bientôt : « Je ne désespère pas d'ajouter au répertoire des ruses celle qui portera mon nom/Car la préparation à la guerre me donne le goût de l'invention [JD, p. 27]. » Le « je », ici volontairement ambigu, indéterminé, se rapporte plus aisément à l'auteure elle-même qu'à son personnage. En effet, la métaphore militaire aborde judicieusement la question des écritures contemporaines et de la possibilité que la littérature détienne aujourd'hui un caractère novateur, autant sur le plan du poétique que du politique. Ce désir d'inventer de nouvelles formes de ruse sied beaucoup mieux à l'écrivaine qu'au personnage qui l'occupe; Jeanne Darc devient un moyen pour Quintane de performer sa propre conception de la littérature. Car la Pucelle n'a pas besoin de nouvelles formes d'assaut pour prendre une ville, il s'agit simplement qu'elle choisisse la manière la plus efficace. Tandis que Quintane, pour s'établir à l'intérieur du champ littéraire contemporain, ne peut y arriver qu'en inventant de nouvelles formes. La citation performe donc la position – lucide quoique positive et persévérante – de Quintane dans le champ.

Ainsi, la métaphore militaire est-elle une manière, implicite mais très claire, d'illustrer le rapport de l'auteure à la littérature, où, comme nous l'avons vu, la guerre permet d'ouvrir l'imaginaire, devenant ainsi une machine à fiction. Or, c'est parce qu'elle se revendique comme telle qu'elle ne se transforme pas en machine idéologique; car le travail politique qu'opère ici la littérature se veut à contrecourant

de l'idéologie et du pouvoir. L'idée est plutôt de retrouver l'accidentel, le détail. En montrant, par exemple, qu'une simple virginité perdue aurait pu changer le cours de l'Histoire, elle réactive l'importance du hasard, du mythe et de la contingence dans l'épopée johannique :

Encore une chance qu'avec toutes ces chevauchées mon pucelage n'ait pas sauté./Mon nom de Pucelle n'est pas le fait du hasard, elles peuvent y mettre les mains, il tient à l'intérieur, et par deux fois il tient./— Car c'est par ce titre que bien des têtes indirectement furent coupées./Et voilà qu'entre mes jambes ils font leur procès [JD, p. 63-64].

En ce sens, la guerre remplit ici la « fonction essentielle de la littérature, activité paradoxale qui ne peut donner un sens au réel et déjouer les fictions des imposteurs qui prétendent nous dire la vérité, que si elle s'affiche comme fiction, invention, fausseté¹⁸² ».

¹⁸² *Ibid.*, p. 248-249.

CONCLUSION

UNE DÉFAITE REDÉFINIE COMME UN CHOIX¹⁸³

*L'art est un jeu "à qui perd gagne".
L'ambition d'être tout ne peut s'avouer
comme telle, mais doit se déguiser en échec
aux yeux du monde.*

Anna Boschetti

*La fiction ne remplace pas la réalité, elle
l'exacerbe.*

Jean-François Chassay

Comme nous l'avons vu, la crise du régime moderne d'historicité engendre avec elle un changement de cap dans notre manière de concevoir le monde et d'envisager le rôle et les fonctions de la littérature. Ce renouvellement de notre perception collective de l'engagement entraîne des mutations et des transformations dans nos modalités d'écriture. C'est-à-dire que notre manière de percevoir, de faire et de raconter nos histoires se modifie. C'est ainsi qu'on voit apparaître sur la scène littéraire de plus en plus de fictions de l'histoire ou de biofictions, ces réappropriation par les écrivains contemporains de figures historiques ou mémorielles¹⁸⁴. Les enjeux qui prévalent ici « interrogent la littérature elle-même autant que le monde qui l'entoure¹⁸⁵ », tout en portant un regard nouveau sur le langage et en étant lucides quant à la nécessité de travailler la forme. « Si 'tout a été écrit', reste alors à tout

¹⁸³ Nathalie Quintane, *Jeanne Darc*, op. cit., p. 14.

¹⁸⁴ Jean Echenoz (Ravel, *Courir, Des Éclairs*) ou Éric Plamondon (*Mayonnaise, Hongrie-Hollywood Express, Pomme S*) par exemple, publient chacun une trilogie suivant des personnages historiques.

¹⁸⁵ Dominique Viart et Vercier Bruno, op. cit., p. 12.

redécouvrir en jouant avec [...] les modèles comme avec les pièces d'un vaste jeu de constructions¹⁸⁶».

Dans cette optique, le texte de notre corpus se donne à lire comme une prise de parole qui questionne plutôt que de prescrire, qui doute et résiste, qui n'est pas nécessairement le fait d'une opération directe dans le monde politique, mais plutôt l'obligation d'un travail inventif. Or, pour reprendre les termes d'Anna Boschetti, cette œuvre ne se borne pas à

mettre au point des dispositifs formels, mais [constitue] autant de manières de poser la question du rapport de la littérature au réel. On peut y déceler, transposé, le point de vue de [l'auteur] sur le monde social, sur la position de l'écrivain et sur le rôle de la littérature¹⁸⁷.

En ce sens, si le point de vue implicite quoique très clair de Nathalie Quintane sur sa propre position dans le champ passe par la thématique de la guerre comme ouvrage d'imaginaire, le choix même du personnage n'est pas naïf. En effet, en « s'appropriant cette curieuse figure de femme (habillée en garçon, vierge, à demi folle), [l'auteure] prend aussi position en tant qu'*écrivaine*¹⁸⁸ ». La manière dont elle développe la question de la transgression des normes de partage entre les sexes dans l'histoire de la Pucelle permet de montrer qu'elle n'a elle-même que peu à voir avec la littérature dite « de femmes », cette littérature genrée qu'on décrit comme étant caractérisée par les thématiques de la souffrance, de l'intimité et par une tendance à la confession. Si comme l'écrit Mary Gordon, « [...] la fascination que Jeanne exerce depuis un demi millénaire tient précisément au fait que son histoire contredit sans appel toutes nos idées reçues sur les jeunes filles¹⁸⁹ », le personnage de Quintane ne fait pas de son sexe l'étendard d'une cause féministe, car elle ne tire pas de fierté à avoir dû se déguiser en homme pour arriver à ses fins : « Il ne suffisait pas que je me voie comme un homme habillée, il fallait qu'on m'apporte des

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁷ Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 240.

¹⁸⁸ Alain Farah, « La possibilité du choc », p. 253.

¹⁸⁹ Mary Gordon, *op. cit.*, p. 15.

habits d'hommes, que je m'habille en homme, et que je vive jusqu'au bout la honte de devoir expliquer pourquoi [JD, p. 60]. » C'est ainsi que la Pucelle, questionnée par le tribunal quant à la raison pour laquelle elle a coupé ses cheveux, répond : « *C'était plus rapide de me couper les cheveux, que d'attendre que ceux de tous mes soldats poussent* [JD, p. 60]. » Jeanne Darc s'explique ici en toute logique; son désir –habillée et coiffée comme un garçon– n'est pas de changer de personne, mais bien d'uniformiser le groupe; une troupe de soldats devant inévitablement se ressembler, se confondre. Qui plus est, elle explique que les cheveux longs « s'accrochent dans le casque » et qu'avec le frottement « ils s'arrachent par poignées [JD, p. 60] ». C'est donc pour des raisons logiques et pragmatiques qu'elle se *déguise* en garçon. Grosso modo, les explications du personnage préfigurent aussi la posture de Quintane quant au clivage homme/femme. Poétesse dans un champ majoritairement masculin, elle n'a que peu à faire de cette division, elle qui s'attache de toute façon à l'hybridité (de forme, de genre, de contenu, etc.) et pour laquelle ces clichés résignés à départager la littérature en deux clans normatifs ne veulent pas dire grand-chose.

Ainsi, la Pucelle se présente plutôt comme un personnage divisé et complexe, qui conserve une part d'indécidable : constamment tendue entre l'évidence et le doute, entre l'action et la contemplation, entre la grandiloquence de l'Histoire et l'idiologie des faits, la Jeanne Darc de Quintane rappelle vivement le clivage propre à la France elle-même – depuis 1789 fractionnée entre la chrétienté et la révolution. Or, l'auteure refuse de sublimer la figure et s'arcboute contre la « gravité navrante¹⁹⁰ » de la littérature. C'est ainsi qu'elle nous raconte le « drame » de la vie de la Pucelle avec une si grande désinvolture qu'elle nous le rend méconnaissable. Elle choisit de « présenter comme "peu de chose" ce que la littérature tenait jusque-là comme le "Tout" [...] de purger le "réel" de sa charge d'affect¹⁹¹ ».

¹⁹⁰ Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 244.

¹⁹¹ Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir. publ.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2004, p. 374.

Dans cette optique, plutôt que de tomber dans la glorification d'une figure déjà mythique, Quintane humanise peu à peu le personnage, notamment par des descriptions de sa corporalité, de sa faiblesse et de la normalité de sa première vie. Et en dressant en contours son existence, l'auteure s'attaque de biais à plusieurs thématiques essentielles dans l'épopée johannique et plus globalement dans l'histoire de France. Que l'on pense à la virginité, à la question de l'Église catholique et de ses lois, à la droite nationaliste, dont Quintane déboulonne le modèle, ou encore à l'histoire des manuels scolaires, des vainqueurs; tout y passe. Le personnage, en se retrouvant au cœur de tensions diverses, sert ici d'embrayeur narratif. Car si l'on est d'abord porté à croire que c'est de l'icône de Jeanne d'Arc que l'auteure se joue, force est d'admettre, suite à l'analyse du texte, que c'est plutôt de grandiloquence, de mythe, de bonification, d'Histoire et de Littérature en majuscule qu'elle se rit.

D'une part, le lecteur serait en droit de se demander pourquoi écrire un texte sur une figure aussi éculée que celle de la Pucelle. D'autre part, la surabondance de biographies et de textes historiques sur Jeanne d'Arc montre bien la diversité d'interprétations entourant la figure. Comme nous l'avons vu, le XX^e siècle ne connaît que peu d'évocations désintéressées de cette icône, qui ne cesse de se faire l'outil politique des partis les plus divers et antagoniques. C'est que contrairement à ce que l'on serait en droit de penser, l'objectivité historique ou biographique n'est ni totale ni absolue.

La différence tient au fait que la littérature assume et même se réclame de cette dimension interprétative; c'est là sa seule manière de résister aux discours dominants. En effet, les individus, mais plus particulièrement les institutions du pouvoir (partis politiques, institutions judiciaires, etc.), adaptent et manipulent l'histoire et la mémoire en accord avec les nécessités de leur époque et du contexte qui la sous-tend. Comme nous l'avons vu, en utilisant les figures et événements historiques comme des outils du pouvoir, les partis politiques idéalisent, dénaturent,

mythifient, modèlent à leurs exigences des réalités qui perdent dès lors leur authenticité, leur véracité. De leur côté, les œuvres littéraires, en s'affichant expressément comme fictions, inventions, faussetés, permettent de faire advenir une vision plurielle et complexe du monde. En insistant sur les délires, les fantasmes, les croyances, les moments de crise et de tension que les événements et figures historiques génèrent, la littérature possède un plus grand potentiel de liberté. Or, c'est justement cette faculté d'imagination qui en fait sa principale force et lui permet d'inventer des œuvres qui présentent « un réel plus réel que celui qui se donne immédiatement au sens¹⁹² ».

¹⁹² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 237.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Quintane, Nathalie. *Jeanne Darc*. Paris : P.O.L, 1998.

Corpus secondaire et romans cités

Beckett, Samuel. *Cap au pire*. Minuit, Paris : 1982.

De Musset, Alfred. *La confession d'un enfant du siècle*. Gallimard, coll. « Folio classique », Paris : 2002 [1836].

Quintane, Nathalie. *Remarques*. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon : 1997.

_____. *Chaussure*. P.O.L, Paris : 1997.

_____. *Saint-Tropez – Une Américaine*. P.O.L, Paris : 2001.

_____. *Formage*. P.O.L, Paris : 2003.

Corpus théorique

Alféri, Pierre et Cadiot, Olivier. « Bataille en relief ». In *Revue de littérature générale*. N° 1, P.O.L, Paris : 1995.

Angenot, Marc. *D'où venons-nous? Où allons-nous? La décomposition de l'idée de progrès*. Trait d'union, coll. « Spirale », Hull : 2001.

Arendt, Hannah. « Le concept d'histoire ». In *La crise de la culture*. Lévy, Patrick (trad.). Gallimard, Paris : 1972 [1954].

Barthes, Roland. *Mythologies*. Seuil, coll. « Points Essai », France : 2007 [1957].

_____. *Essais critiques*. Seuil, Paris : 1981 [1964].

Boschetti, Anna. « Le formalisme réaliste d'Olivier Cadiot : une réponse à la question des possibles et du rôle de la recherche littéraire aujourd'hui ». In Eveline

Pinto (dir. publ.). *L'écrivain le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et science sociales*. Publications de la Sorbonne, Paris : 2003.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, coll. « Points », Paris : 1998 [1992].

Buisine, Alain. « Biofiction ». In *Revue des sciences humaines : Le Biographique*. Vol. 4, N°224, Paris : 1991.

Cabestan, Philippe et Tomes, Arnaud. *Le vocabulaire de Sartre*. Ellipses, coll. « Vocabulaire de », Paris : 2001.

Camus, Albert. *Discours de Suède*. Gallimard, coll. « Folio », Paris : 1997.

Chénétier, Marc. « Écriture engagée. Pléonasme ou oxymore ». In *Revue française d'études américaines*. N°29, Paris : mai 1986.

Deleuze, Gilles. « Un manifeste de moins ». In Bene, Carmelo et Deleuze, Gilles. *Superpositions*. Éditions de Minuit, Paris : 1979.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie II. Mille Plateaux*. Minuit, Paris : 1981.

Denis, Benoît. *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*. Seuil, coll. « Points », Paris : 2000.

Disson, Agnès. « L'Altérité au féminin : Anne Portugal, Pascal Monnier, Nathalie Quintane ». In *Revue des Lettres Modernes : Histoire des Idées et des Littératures*. Vol. 1544-1548, France : 2001.

Duplay, Mathieu. « Littérature mineure ». In *Les Cahiers de Noesis*, N° 3 : Printemps 2003.

Farah, Alain. « Travail politique du poète. L'engagement dans la poésie française contemporaine ». Mémoire de maîtrise. Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal : 2005.

_____. « Nathalie Quintane. Vitesse de la rigolade ». In *Douze poètes. Anthologie critique et poétique*. Prétexte, Vol. 2, Paris : 2006.

_____. « La possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane ». Thèse de doctorat. Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal : 2009.

_____. « Situation de l'écrivain en 1997 : Christophe Tarkos, commentateur de son émergence ». In *Analyses*. vol.5, N° 3, Ottawa : automne 2010.

Figura. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. «Mémoire et politique dans le récit français contemporain ». *Les fins de l'engagement* : en ligne.

<<http://figura.uqam.ca/programme/les-fins-de-l-engagement>>, consulté le 9 décembre 2013.

Furet, François. *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*. Robert Laffont, coll. « Calmann-Lévy », Paris : 1995.

Gervais, Bertrand. « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique ». In *Religiologiques*. N°20, Montréal : Automne 1999.

_____. *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*. Le Quartanier, coll. « Erres Essais », Montréal : 2009.

Gordon, Mary. *Jeanne d'Arc*. Dominique Bouchard (trad.). Éditions Lipper/Peinguin et Fides, coll. « Grandes figures, grandes signatures », États-Unis et Canada : 2002 [2000].

Guay-Poliquin, Christian. *Au-delà de la « fin » : mémoire et survie du politique dans la fiction d'anticipation contemporaine. Sociocritique de Dondog d'A. Volodine, Warax de P. Hak, Et je dirai au monde toute la haine qu'il m'inspire de M. Villemain*. Mémoire de maîtrise. Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal : 2013.

Hamel, Jean-François. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Minuit, coll. « Paradoxe », Paris : 2006.

Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », Paris : 2003.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford University Press, New York : 2000 [1967].

Koselleck, Reinhart. *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. In J. Hooek et M.-C. Hooek (trad.). Éditions de l'EHESS, Paris : 1990 [1979].

Laïdi, Zaki. *Le sacre du présent*. Flammarion, Paris : 2000.

Leclair, Bertrand. « Prendre la poésie par les pieds ». In *La Quinzaine littéraire*. N°718, Paris : juin 1997.

Lefort-Favreau, Julien. « Bouter les Allemands hors de France. Jeanne d'Arc dans *Formation* de Pierre Guyotat ». In *Analyses*. Vol.7, N°3, Ottawa : automne 2012.

Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Minuit, coll. « Critique », Paris : 1979.

Mauss, Marcel. « Les techniques du corps ». In *Journal de Psychologie*. Vol. XXXII, N°3-4, mars-avril 1936.

Méchoulan, Éric. *Pour une histoire esthétique de la littérature*. Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », Paris : 2004.

Michelet, Jules. *Jeanne d'Arc : récit de la vie et de la mort de celle qu'on appela la Pucelle d'Orléans*. Béchereel, coll. « Les Perséides », Paris : 2008.

Monluçon, Anne-Marie et Salha, Agathe, (dir. publ.). *Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles*. Presses Universitaires du Mirail, coll. « Essais de littérature », Toulouse : 2007.

Poirier, Jacques. « Le Pas grand-chose et le presque rien ». In Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline et Dambre, Marc (dir. publ.). *Le roman français au tournant du XX^e siècle*. Presses Sorbonne nouvelle, Paris : 2004.

Popovic, Pierre. *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*. Balzac, coll. « L'univers des discours », Montréal : 1992.

Prigent, Christian. *Ceux qui MerdRent*. P.O.L, Paris : 1991.

_____. *À quoi bon encore des poètes?*. P.O.L, Paris : 1996.

_____. *Salut les Anciens/Salut les Modernes*. P.O.L, Paris : 2000.

_____. *L'Incontenable*. P.O.L, Paris : 2004.

Rosset, Clément. *Le Réel. Traité de l'idiotie*. Minuit, Paris : 1977.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Éditions du Seuil, Paris : 1991.

_____. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil, Paris : 2000.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Gallimard, coll. « folio essais », Paris : 1996 [1945].

_____. « La nationalisation de la littérature ». In *Situations II*. Gallimard, Paris : 1948.

_____. *Qu'est-ce que la littérature*. Gallimard, coll. « folio essais », Paris : 1985 [1948].

Servoise, Sylvie. *Le roman face à l'histoire*. Presses Universitaires de Rennes : 2011.

Steinmetz, Jean-Luc. « Java ». In Jarrety, Michel. *Dictionnaire de poésie. De Baudelaire à nos jours*. Presses universitaires de France, Paris : 2001.

Taguieff, Pierre-André. *L'effacement de l'avenir*. Galilée, Paris : 2000.

Traverso, Enzo. *Le passé mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. La Fabrique, Paris : 2005.

Vercier, Bruno et Viart, Dominique. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Éditeur Bordas. Paris : 2008.

Viart, Dominique. « Fictions en procès ». In Blanckeman, Bruno, Dambre, Marc et Mura-Brunel, Aline (dir. publ.). *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Presses de Sorbonne nouvelle : 2004.

W. Adorno, Theodor. *Notes sur la littérature*. Flammarion, Paris : 1984 [1958].

Winock, Michel. « Jeanne d'Arc ». In Nora, Pierre (dir. publ.). *Les lieux de mémoire*. Tome III. Gallimard, coll. « Quarto », Paris : 1977.